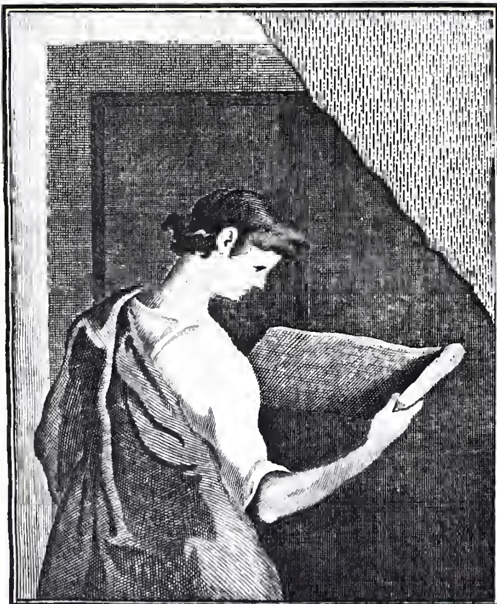
KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN X

JUSEPE DE RIBERA
(LO SPAGNOLETTO)



KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1908



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

X

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

X

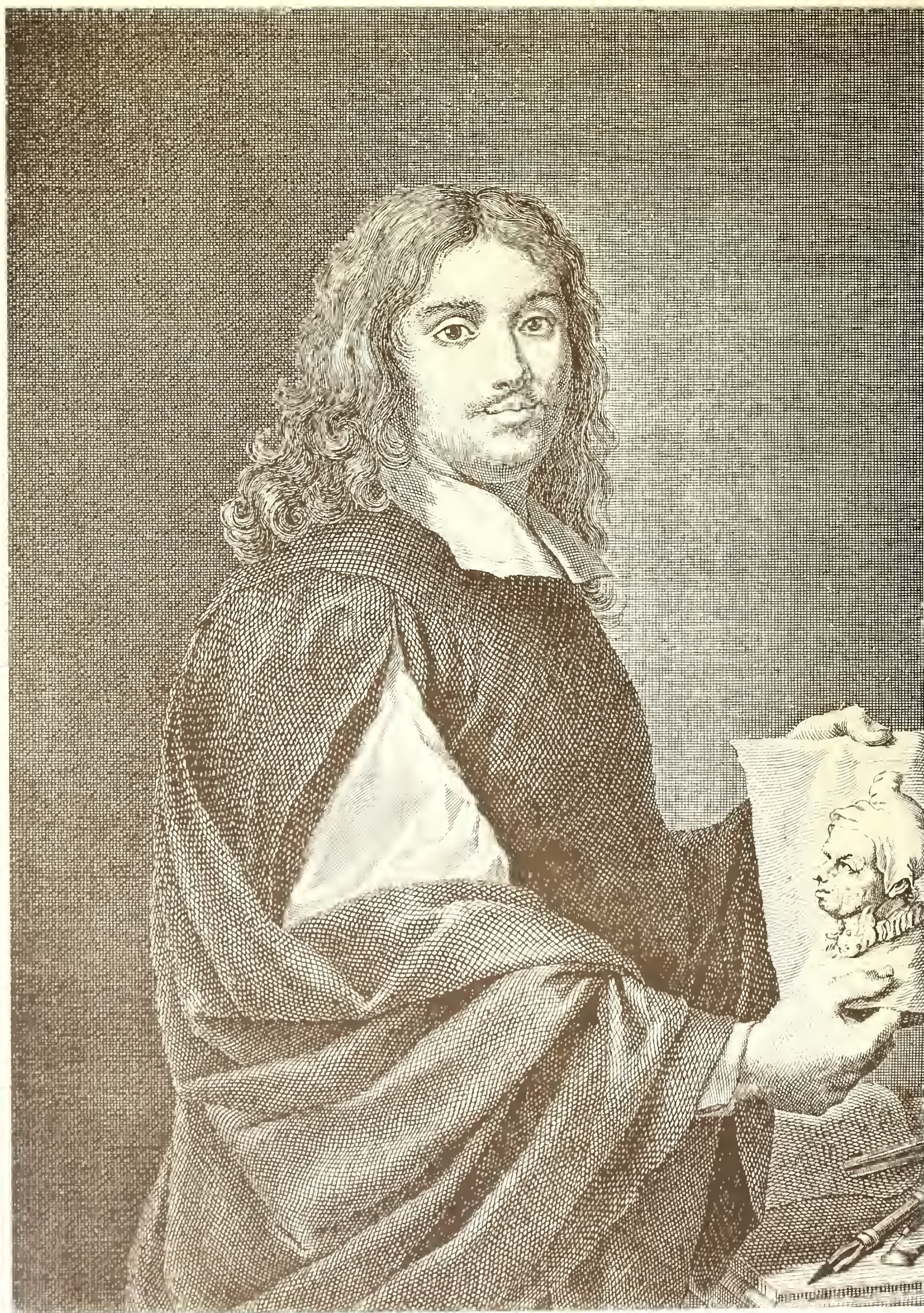
AUGUST L. MAYER

JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO)

MIT 59 ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK AUF 43 TAFELN



LEIPZIG 1908 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN



JUSEPE DE RIBERA
(nach dem Stich der „Españoles Ilustres“)

JUSEPE DE RIBERA
:: (LO SPAGNOLETTO) ::

VON

AUGUST L. MAYER

MIT 59 ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK AUF 43 TAFELN



LEIPZIG 1908 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

„Quamdiu te tectorum umbrae premunt?
Quamdiu fumosarum urbium carcer includit?
Crede mihi, nescis quid plus lucis aspicio.
Libet sarcina corporis abiecta ad purum aetheris
evolare fulgorem!“

Hieronymus ad Heliodorum de vita eremitica.

Einleitung. Kap. I. III. B. 1—4. Exkurs 1 haben Juni 1907 der Berliner philos. Fakultät als Inauguraldissertation vorgelegen.

MEINEN ELTERN

INHALTSÜBERSICHT.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

*) Die Mangelhaftigkeit dieser Reproduktion ist durch die völlig ungenügende photographische Vorlage verschuldet; eine bessere Photographie war leider nicht zu beschaffen.

EINLEITUNG.

Wohl das größte Stiefkind der Kunstgeschichte ist die spanische Malerei. Nur wenige sind es, die sich ernsthaft mit ihr befaßt haben, und diese Wenigen richteten dabei ihr Hauptaugenmerk auf die Sevillaner Schule, geblendet von dem Glanz der beiden Sterne am bätischen Kunsthimmel: Velasquez und Murillo. Diese beiden Maler gelten auch heute noch als „die spanischen Maler“ schlechtweg. Vielleicht nennt man noch den Namen Zurbaran. Aber Spanien ist doch etwas reicher, neben seinem Venedig hat es auch noch sein Florenz. Das ist Valencia. Hier herrscht ein strenger, ernsterer Geist, ein Sinn für feste, sorgsame Zeichnung. Andererseits darf man aber auch Valencia das Toledo der bildenden Kunst nennen. Denn was jene Hochburg des katholischen Glaubens in rein kirchlicher Hinsicht für die spanische Christenheit geleistet hat, das wirkte Valencia in der Kunst. Nicht die Sevillaner mit ihrem heiteren Naturell waren zu solchen Gottesstreitern berufen, sondern die düstereren Valencianer mit ihrem glühenden, religiösen Pathos, und ihre Führer hießen Ribalta, Ribera.

Wenn Ribera nicht in dem Maße wie seine anderen Landsleute der Vergessenheit anheimgefallen ist, so liegt es vor allem daran, daß er die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat und in der Geschichte der Neapolitaner Barockmalerei eine bedeutende Rolle spielt.

So haben sich denn auch bald Biographen gefunden. Mit am

frühesten Martinez[1]), Pacheco[2]) und Sandrart[3]). Die größte italienische Biographie widmete ihm Dominici[4]); ein von Feinden Riberas beeinflustes, höchst unkritisches Buch. Nicht viel besser ist die des Spaniers Palomino in seinem „Museo Pictorico"[5]).

Die neueren spanischen Arbeiten wollen kritisch sein, sind es aber nicht. Zu nennen sind die von D. Augusto Danvila Jaldero[6]) und Baron de Alcahalí[7]).

Wenig neues brachte Stirling in seinen „Annals of the artists of Spain"[8]), ebenso Lefort[9]).

Ein reicher Anekdotenkranz hatte sich sehr bald um das Haupt des „kleinen Spaniers" geflochten, und die genannten Werke befassen sich viel mehr mit diesen Geschichten als mit des Meisters künstlerischem Schaffen.

Das Verdienst, mit manchem Märchen aufgeräumt und falsche Angaben über Riberas Leben richtig gestellt zu haben, gebührt vornehmlich Neapolitaner Gelehrten, vor allem Salazar und Faraglia, die durch ihre Aufsätze in der „Napoli Nobilissima" und dem Archivio storico per le province Napolitane Licht in die dunkle Lebensgeschichte Riberas gebracht haben.

Die erste neuere kunsthistorische Würdigung Riberas stammt von Oskar Eisenmann[10]).

Es versteht sich am Ende von selbst, daß Carl Justi in seinem grundlegenden Werke „Velasquez und sein Jahrhundert" unserem Künstler eine „Episode" gewidmet hat[11]).

Auf dieser „Episode" fußt dann Woermanns Aufsatz[12]) und Kristellers Skizze[13]).

Bei allem Streben, dem Künstler Ribera gerecht zu werden,

[1]) Jusepe Martinez, Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura. Neu herausgeg. 1866. 33ff. — [2]) El Arte de la Pintura. Madrid 1648. 15, 16, 84. — [3]) Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie. Nürnberg 1675. S. 191. — [4]) Dominici Vite dei pittori scultori ed architetti Napoletani. Napoli 1742. III. 1—24. Neue Ausgabe 1844. III. 111ff. — [5]) Palomino, Museo Pictorico. III. Madrid 1724. 310ff. [6]) Reseña Critica de las Obras de José de Ribera, in der Revista de España. CXX. 168—210. — [7]) Diccionario Biografico de Artistas Valencianos, 266—278. — [8]) I. 740ff. — [9]) P. Lefort, La peinture espagnole. Paris 1893. — [10]) Dohme, Kunst und Künstler, III. 3. — [11]) Carl Justi, Velasquez und sein Jahrhundert. 2. Aufl. Bonn 1903. I., 269ff. II, 134ff. — [12]) Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. I., 144ff., 177ff. — [13]) Das Museum. VIII. 53.

ist es doch keinem der Gelehrten gelungen, die Entwicklung des Meisters klar darzulegen. Eine Bilderkritik beabsichtigte keiner der Verfasser.

Das beste, was über den Maler Ribera gesagt worden ist, findet man aber in Carl Justis spanischer Kunstgeschichte in der Einleitung zu Baedekers „Spanien und Portugal". (2. Aufl. 1906. LXXXII).

Eine gute Charakteristik des Radierers gab Kristeller in seinem Buch „Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten", S. 410. Unentbehrlich für eine Betrachtung des Peintre-Graveur ist natürlich der Abschnitt im XX. Band von Bartschs bekanntem Werk.

Die vorliegende Arbeit will nun nicht nur den künstlerischen Entwicklungsgang Riberas näher bestimmen, sondern auch sein Oeuvre von den vielen Schulbildern, Nachahmungen und Kopien säubern, die zum großen Teil an der bisherigen falschen künstlerischen Einschätzung des Meisters schuld sind. Das sehr zerstreute Material ist, soweit es mir nur möglich war, an Ort und Stelle nachgeprüft worden, doch wäre es mir kaum gelungen, eine annähernd vollkommene Würdigung des großen Valencianers zu geben, hätte mich nicht Carl Justi bei meiner Arbeit in liebenswürdigster Weise durch Mitteilungen verschiedenster Art unterstützt.

Auf Notizen Justis gehen vor allem die Beschreibungen der Gemälde zurück, die ich selbst nicht bezw. nicht mehr sehen konnte: derer in Petersburg und Murcia sowie einiger früher in Pau und in Neapolitaner Privatbesitz befindlichen Werke.

Nächst ihm sei meinem verehrten Lehrer Heinrich Wölfflin herzlicher Dank gesagt, ebenso wie allen andern, die mir beim Abschluß dieser Monographie behilflich waren, nicht in letzter Linie den Herren Dr. Max J. Friedländer und V. von Loga sowie der Direktion des kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

Darmstadt im Herbst 1907.

August L. Mayer.

I. ZUR EINFÜHRUNG.

RIBERAS LEBEN UND WIRKEN.

I.

Wenn der Wanderer die blühende Valenzianer huerta, einen der üppigsten Gärten Europas, verläßt, und sich dem Gebirge zu nach Süden wendet, so erblickt er einen doppelgipfeligen, von zwei Burgen gekrönten Felshügel, an den sich die Häuser eines ansehnlichen Städtchens schmiegen: Játiba, das Felsennest, die Heimat der Borgias und Jusepe de Riberas.

Ein alter Platz, berühmt durch die Tapferkeit seiner Bewohner; das Saetabis der Römer, von Philipp V. mit dem Ehrennamen San Felipe belehnt. Hier wurde um die Mitte der achziger Jahre des XVI. Jahrhunderts Jusepe de Ribera geboren, als Sohn des Antonio Simon de Ribera.

Ein großes vor allem in Valencia blühendes und angesehenes Geschlecht.

Der Vater bekleidete einen höheren militärischen Posten, um die Wende des Jahrhunderts wurde er nach Neapel versetzt, als „Adjudant" des Castel Nuovo soll er dort gestorben sein.

(Zur Frage über die Geburt und die Familie Riberas vgl. Exkurs I.)

Die Nachrichten über Riberas Jugend sind höchst dürftig. Sicher ist, daß er den ersten künstlerischen Unterricht bei dem Begründer der neueren Valencianer Malerschule erhalten hat: bei Francisco Ribalta.

Von diesem, der selbst in Italien gewesen war und Rafael, Sebastiano del Piombo und Correggio auf sich hatte wirken lassen, wurde er wohl nach nicht allzulanger Zeit angeregt, nach Italien zu wandern, um dort die großen Meister zu studieren. Er hielt

sich längere Zeit in Oberitalien auf, vor allem in Parma, der Stadt Correggios, wo er in S. Andrea einen hl. Martin malte, heute so gut wie zerstört.

Daß er auch einen Ausflug ins Venezianische gemacht habe, nimmt schon der Cicerone an. Daß er in Padua war, geht aus der Kopie eines Bildes von Paolo Veronese hervor, das sich zu jener Zeit in Padua befand: Christus und die Schriftgelehrten (Prado); die Kopie bei der Principessa Fondi in Neapel.

Wie sehr er Rafaels vatikanische Fresken bewundert und wie hoch er von ihrem Studium gedacht hat, erfahren wir aus dem Gespräch des Malers mit einem Landsmann: Jusepe Martinez, der ihn 1625 in Neapel besuchte[1]).

Somit wäre auch ein längerer Aufenthalt in Rom für Ribera gesichert.

Ein festes Datum tritt uns zum erstenmal mit dem Jahr 1616 entgegen. Im September 1616 verheiratet er sich nämlich in Neapel mit Catarina Azzolino, der Tochter des Malers Gio. Bernardino Azzolino[2]). Riberas Schwiegervater war ein Maler von gutem Ruf, wie die Angabe „Gio. Bern. Azzolino Siciliano e pittore famoso“ beweist[3]). Eine junge Gattin hatte der Künstler heimgeführt, noch nicht 16 Jahre war sie alt. Am 28. Dezember 1600 war, Stefana Catherina figlia legit. de Gio. Bellardino de Ragana Azzolino e de Antonia d'India“ getauft worden[4]).

In diesem Jahre kam auch Riberas erster Gönner nach Neapel: der Herzog von Osuna, der als Vizekönig von Neapel 1616 die Regierung übernahm.

Ihm soll, der bekannten Anekdote zufolge, der Maler sein ganzes Glück verdanken. Durch die Ausstellung eines Bildes, die Bartholomäusmarter darstellend, auf dem sich Ribera als español bezeichnet hatte, sei die Aufmerksamkeit des Vizekönigs auf ihn gelenkt worden. Osuna habe das Bild erworben und den Künstler zum Hofmaler gemacht. Zu beachten ist jedoch, daß die Gattin

[1]) Jusepe Martinez, Discursos practicables. S. 35. — [2]) vgl. Salazar, La famiglia dello Spagnoletto. Nap. Nob. III., 97 ff. und Faraglia im Arch. Stor. per le prov. Nap. XVII., 677. — [3]) Nap. Nob. II., 4. — [4]) Nap. Nob. XIII., 20.

des Herzogs, Catherina, dem Haus Ribera entstammte[1]) und der Admiral der Neapolitaner Flotte gleichfalls den Namen Ribera führte. Es mag wohl eher hohe Protektion, vielleicht auch Familienrücksichten, dem jungen Künstler sein Amt verschafft haben.

Sicher ist, daß sich seit jener Zeit Ribera ständig in Neapel befindet und mit Aufträgen reich bedacht eine hohe, vielbeneidete Stellung einnimmt.

1623 wird er als Trauzeuge erwähnt.[2]) Am 18. Januar 1627 die Taufe seines ersten Sohnes Antonio Simone, am 6. Mai 1629 und 28. Februar 1630 Taufpate, am 22. April 1630 Taufe seiner ältesten Tochter Margarita. Am 2. Mai 1631 wird ihm eine Tochter Anna, am 2. Mai 1634 ein Sohn Francesco Antonio Andrea und am 4. Oktober 1636 eine Tochter Maria Francesca geboren[3]).

1626 ernennt ihn die Accademia von S. Lucca in Rom zu ihrem Mitglied. Ein Jahr vorher empfing er den Besuch seines Landsmannes Martinez, drei Jahre später den seines berühmtesten Kollegen, des Velasquez.

Die Gunst, die ihm Osuna zugewandt, verlor er auch unter dessen Nachfolgern Alba, Alcalá, Monterey, Medina de las Torres nicht. Dem Principe Philiberto widmete er 1624 eine Reihe seiner besten Radierungen.

Vornehmlich war er aber für den Grafen Monterey (1631—1636) tätig, dem wir vor allem die herrliche Concepcion von 1635 in dem Augustinerkloster in Salamanca, einer Stiftung des Grafen, zu verdanken haben.

Von 1637 an ist der Künstler andauernd mit der Ausführung großer Aufträge für die Kirche der Karthäuser von S. Martino über Neapel beschäftigt.

Die letzten Lebensjahre des Meisters sind durch Krankheit getrübt. Wir hören davon in dem Bericht über die sich verzögernde Fertigstellung des großen Gemäldes der Apostelkommunion für S. Martino[4]). Namentlich in den Jahren 1647—1649 ist er künstlerisch wenig tätig. Nicht ohne Einfluß mag dabei der Masaniellosche Aufstand (ausgebrochen am 3. April 1647) geblieben

[1]) Gregorio Leti, Vita di Don Pietro Giron Duca D'Osuna. Amsterdamo 1699. III., 223. — [2]) Nap. Nob. IV., 187. — [3]) Nap. Nob. III., 98. — [4]) siehe Excurs III.

sein, der jedenfalls dem Hofmaler wenig Aufträge und noch weniger Ruhe brachte.

Die materielle Not bleibt nicht aus. Am 20. Juni 1651 bittet der alte Mann den Prior von S. Martino um Geld „il peso della casa è grande consideri il bisogno“[1]. Die 50 Dukaten, die er daraufhin erhielt, genügten ihm nicht und am 23. Juni fordert er einen weiteren Vorschuß. Ein Brief vom 6. September 1651 sei hier wiedergegeben[2].

Molto Revdo Padre

Haviso a V. P. R. come ayere al tardi me arrivò la nova della morte del Caro genero Gio leonardo sersale. Tanto vero servitore di V. P. R. la supplico mi socorra con cento ducati perche ho da fare molti lutti e me mancano, et sono cose che non cercano dilazione e percio la prego a farmi questo favore con ogni brevita et mi Consideri del modo che posso estare, per tanto mi favorisca escusarmi del travaglio, et nostro Signore sia quello che li conceda molti anni de Vita de Casa hoggi a 6 de settembre 1651. Servo de Vra Ra que le basa le mane

Jusepe de Ribera.

In der letzten Zeit wohnte der Künstler nicht mehr beim Palazzo Ducale, sondern draußen am Posilipp.[3] Diese Einsamkeit, verbunden mit der geringen Produktivität des Meisters in den letzten Jahren war daran schuld, daß einige ihn am Schluß seines Lebens für verschollen erklärten und von allen ein falsches Todesjahr angegeben wurde.

Nach der von Salazar aus dem Totenbuch der Kirche S. Maria della Neve (heute S. Giuseppe) mitgeteilten Urkunde starb Ribera am 2. September 1652.[4]

„An di 2 settembre morí il sr.
Gioseppe Rivera e fu sepolto a Mergoglino.“

Auch im letzten Dezennium seines Lebens hatte es ihm nicht an Ehrungen gefehlt. 1644 verlieh ihm der Papst die hohe Auszeichnung des habito di Christo. Nach Palomino soll Velasquez ihn auch auf seiner zweiten italienischen Reise 1649 besucht haben.[5]

Ob Sandrart Ribera selbst gesprochen hat, wie Justi meint[6], scheint mir nicht so sicher zu sein.

[1]) Faraglia, Arch. Stor. XVII, 673. — [2]) ebenda. — [3]) Am 17. Dez. 1651 fand eine Taufe in seinem Haus bei S. Maria degli angeli statt. — [4]) Nap. Nob. V., 29—31. — [5]) Palomino, Museo Pictorico. III., 311. — [6]) Justi. Velasquez und sein Jahrhundert. I, 321.

Sandrart berichtet in seiner „Akademie“ von Bildern Riberas, die er in Neapel bei Romer gesehen hatte, und fährt dann fort:[1])

„Jetzt beschriebene höfliche da Ribera begleitet mich zugleich an den Cavalier de Massimi, weil in seiner löblichen Hand bey vorgenannten de Romer wie auch anderwärts viel gesehen dieselbe wohlbedachtsame betrachtet und befunden, daß alle seine Gedanken und Werke des erkannten Ribera Studien ganz contrari gewesen, indem . . .“.

Das „Begleiten“ ist doch wohl nur bildlich gemeint.

Ribera hatte keine Sehnsucht in seine Heimat zurückzukehren. Er meinte Martinez gegenüber: daß „Quien está bien no se mueva“. Er glaubte auch, daß der Prophet in seinem Vaterland nichts gilt „—y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los proprios naturales.[2])“

Daß sich bei der angesehenen Stellung, die Ribera einnahm, Neider genug einstellten, kann uns nicht wundern. Alle Schlechtigkeiten wurden dem Spanier, diesem Eindringling, angedichtet: Hochmut, Habsucht, Strebertum, das auch vor Gift nicht zurückscheut, um seine ehrgeizigen Pläne erfüllen zu können. So zeigt ihn uns vor allem Dominici, der die Verführung der ältesten Tochter des Malers als gerechte Strafe für all seine Freveltaten hinzustellen sucht.

Diese Verführungsgeschichte! Sie erschien den meisten Biographen interessanter als der ganze Künstler.

Und dabei ist, so wie sie erzählt wird, kein Wort wahr davon. Hören wir: Zur Unterdrückung des Masanielloaufstandes war 1648

[1]) Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie. 1675. II. Teil, II. Buch, XIX. Cap., 191. — [2]) Jusepe Martinez, Discursos practicables. S. 34. Entre varios discursos pasé á preguntarle, de cómo viéndose tan aplaudido de todas las naciones, no trataba de venirse á España, pues tenia por cierto eran vistas sus obras con toda veneracion. Respondiome: „Amigo carísimo, de mi volundad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es, ser el primer año recibido por gran pintor; al segundo año no hacerse caso de mí, porque viendo presente la persona se le pierde el respeto; y lo confirma esto, el constarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España ser muy poco estimadas; y así juzgo etc. Yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estimado. y pagadas mis obras á toda satisfaccion mia y así seguiré el adagio comun como verdadero: Quièn está bien no se mueva.“

der 19jährige D. Juan de Austria II. nach Neapel gekommen. Er verkehrte in der Familie des Malers, der ihn auch in einer Radierung verewigte. Dies ist der historische Untergrund.

Nun habe sich der Prinz in des Malers älteste Tochter Maria Rosa verliebt, sie verführt und später nach Sizilien gebracht, von wo sie nach Neapel zurückgekehrt sei und sich verheiratet habe.

Die Frucht ihres Liebesbundes mit dem Prinzen sei eine Tochter gewesen, die im Alter von 6 Jahren in das vornehme Madrider Kloster S. Isabella gesteckt worden und dort 36jährig 1686 gestorben sei. Ihr Name wird als Sor Margarita de la Cruz y Austria angegeben.[1]) Früher zeigte man auch ihr Porträt im Kloster, das ich jedoch nicht zu Gesicht bekommen konnte.

Daß eine Sor Margarita 1656 in das Kloster aufgenommen wurde, die 1686 starb, steht fest, ebenso daß dieses Mädchen die Tochter Don Juans und einer Tochter Riberas war. Hauptzeugnis dafür ist die Stelle in den Memoiren des Beichtvaters der Königin Marianne von Österreich, des Jesuitenpaters Nithard, wo er von dem lockeren Leben des jungen Prinzen in Neapel spricht und fortfährt: „ein lebendiges Zeugnis dafür existiert heute im Kloster der Descalzas zu Madrid unter dem Titel ‚Excellentissima Señora' und ihre Mutter ist die Tochter des berühmten Malers Joseph de Ribera". Der Pater hatte seinerzeit für die Aufnahme der Tochter ins Kloster gesorgt und den Dank Don Juans dafür erhalten.[2]) Welche Tochter das Opfer des Prinzen war, ist uns nicht näher bekannt. Maria Rosa, wie die Verführte gewöhnlich genannt wird, hieß überhaupt keines der Kinder Riberas. Man darf aber mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß es die zweite Tochter des Künstlers war. Die älteste, Margarita (geb. 14. IV. 1630) war wahrscheinlich mit Leonardo Sersale vermählt, der zwischen 23. Juni und 6. September 1651 starb, die jüngste, Maria Francesca war 1648 erst 12 Jahre alt,[3]) bleibt also die 1631 geborene Anna.

[1]) Vgl. Nap. Nob. II, 31; Nap. Nob. III. Gius. Ceci: La figlia dello Spagnoletto. S. 65—67; ferner Alcahali, Diccionario biografico. S. 272. — [2]) zuerst mitgeteilt von P. Lefort. Gaz. d. Beaux-Arts 1882. I, 42, 43. — [3]) Nicht ganz verständlich ist die in Nap. Nob. II, 31 mitgeteilte Notiz aus den Giornali di Innocenzo Fuidoro. „28. Marzo 1667. Questa mattina ha preso possesso della R. Camera di Presidenet Idiota Don . . .

In direktem Gegensatz zu Dominicis Behauptung von Riberas Hochmut steht der Ausspruch eines Karthäusers von S. Martino, der von Ribera sagte[1]: „che era stato persona pia de religiosi et con chiese procedeva con molta amorevolezza e senza tiratura."

2.

„Lo Spagnoletto" nannte man ihn, den kleinen Spanier. Seine Züge sind uns erhalten, wenn auch nur in einer alten Kopie nach einem Selbstporträt. Dieses Bild, das in der Malergalerie der Uffizien hängt, gilt dort als Original, ist jedoch nur eine maßlos gedunkelte Kopie, nicht einmal in Riberascher Technik[2]).

So wie uns der Maler hier entgegentritt, mag er um 1626 ausgeschaut haben. Lange dunkle Locken fallen ihm bis auf die Schultern herab, die Oberlippe bedeckt ein kurzer dichter schwarzer Schnurrbart, die Nase ist kräftig, der Mund voll, sinnlich. Der Blick der großen dunklen Augen ist ernst, nachdenklich, fast melancholisch[3]). Die Kleidung höchst einfach: dunkler Rock mit weißem Halskragen.

3.

Ribera war bei dem tenebroso Ribalta in die Lehre gegangen. Da kam er nach Italien und sah die lichten, schimmernden Werke eines Correggio, eines Veronese. Nichts düsteres fand er da in der Färbung, und von diesem Eindruck überwältigt beschloß er, diesen Meistern nicht nur wie sein Lehrer die Äußerlichkeiten, vor allem die Verkürzungen, abzusehen, sondern vollkommen in ihren Bahnen zu wandeln, ein Prophet des Lichts zu werden. Doch rang er noch lange. Bis in die Mitte der dreißiger Jahre dauert der Kampf; erst mit der Concepcion von Salamanca (1635) hat er den Tenebrosostil vollkommen überwunden.

Jener Cruzifixus. in der Colegiata von Osuna, zwischen 1616

Morgano giovane di diciottanni circa per haverci pigliata per moglie la Ribera colla sorella della quale D. Giovanni d'Astria (sic!) fece una figliuola." Als Braut des 18jährigen könnte nur die jüngste Tochter Maria Francesca in Betracht kommen, die aber bereits 31 Jahre alt war. Es wird auch hier wieder eine Verwechslung sein, die bei der Häufigkeit des Namens Ribera leicht erklärlich ist. [1]) Faraglia, Archiv. stor. per le prov. Nap. XVII, 675. — [2]) Ein Selbstporträt in Alton Tower von Waagen gelobt. (Kunstwerke II., 463.) — [3]) Gestochen von P. Anton Pazzi. Auf dem Stich Ribera als „Pittore e Intagliatore in Rame" bezeichnet das Bild für den Porträtstich in den „Españoles Ilustres" benutzt, der hier als Titelblatt wiedergegeben ist.

und 1620 für den Vizekönig gemalt, zeigt mannigfache venezianische Erinnerungen; die Ignaziusgeschichten in S. Gesù zu Neapel aus derselben Zeit und die Ekstase der hl. Magdalena von 1626 (Madrid Academia S. Fernando), vor allem aber der „Silen" aus dem gleichen Jahr (Museum Neapel) lassen deutlich das Streben nach Licht erkennen.

Und wie in der Malerei, so auch bei der Radierung, die Ribera gerade in jener Epoche außerordentlich pflegte, ja, in der er, wie die Blätter „Der reuige Petrus" (B. 7), „Der Hl. Hieronymus die Posaune vernehmend" (B. 4, 5), „Der Hl. Hieronymus in der Wüste studierend" (B. 3), „Die Bartholomäusmarter" (B. 6) — alle aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre — zeigen, damals weit mehr noch Meister war als in der Malerei. Das Hauptblatt aber auch hier der „Silen" von 1628 (B. 13).

Den Werken der Frühzeit gemeinsam ist das übermäßig starke Betonen des Charakteristischen. Der Künstler will nicht nur durch die Behandlung des Stoffes, sondern vor allem durch die Wahl der Modelle interessant erscheinen. (Studienköpfe, bald Apostel, bald Philosophen genannt, Porträt der bärtigen Maddalena Ventura, Madrid Duque de Lerma 1631, das des blinden Gambazo, Prado 1632.)

Man hat mitunter das Gefühl, als ob Ribera nicht allein überraschen, sondern verblüffen, ja selbst erschrecken möchte; es liegt ihm noch viel am ersten Eindruck (Hieronymus B. 4, 5., die Gemälde gleichen Inhalts in Petersburg 1626 und Rom bei Principe Doria 1629).

Der gesteigerten Physis seiner Helden entspricht nicht immer eine erhöhte Psyche; nur muß alles in Aufregung sein: plötzliche, auffahrende Bewegungen, flackerndes, zerrissenes Licht.

Eine Vereinigung von religiöser Begeisterung und Freude an Henkerszenen zeigt die radierte Bartholomäusmarter (B. 6) und die Andreasmarter (Budapest) von 1628.

Aber auch das spanische Verständnis für das Transcendentale offenbart sich schon, vor allem in der Ekstase der Magdalena von 1626 (Madrid, Ac. S. Fernando).

Nicht ein „Zugeständnis an den Modegeschmack“ ist Riberas Jugendstil, sondern ihn bestimmt ernstestes, künstlerisches Ringen.

Mit der Concepcion in Salamanca von 1635 erlangt er dann endlich die volle künstlerische Freiheit. Der Meister ist sich dessen wohl bewußt, ein äußerst reger Schaffensdrang beseelt ihn nun. Die Jahre 1636 bis 1642 sind die fruchtbarsten seines Lebens. Der gereifte Mann wird ruhiger, er kommt vom Modell los und steuert auf einen Monumentalstil zu: Petrus und Paulus (1637, Vitoria), Zyklus der Propheten, Moses und Elias (S. Martino Neapel 1638 folg.), vor allem aber die Pietà (ebenda 1637), das tiefste Werk aus dieser Glanzperiode.

Das schwere, rötliche Inkarnat der ersten Periode schwindet nach und nach völlig, die Körper erhalten ein bernsteinfarbenes Leuchten, bei durchscheinendem Licht einen hellrötlichen Schimmer. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre macht sich eine gewisse Freude am Silbergrau bemerkbar, so in der Concepcion (Salamanca), bei dem Januarius (ebenda), dem Antonius mit Jesusknaben (Madrid Accademie 1636 und Escorial 1640). Er steht damit nicht allein da, die dreißiger Jahre bedeuten überhaupt den höchsten Triumph des Silbergrau: Hals, van Dyck, von diesem beeinflußt Rubens, Velasquez, Reni haben ihm gehuldigt.

Riberas Freude am Lichten, Hellen, Strahlenden offenbaren neben der Salamancaer Concepcion vor allem seine „Heilige Familien“ (Toledo 1639, Cordoba), ferner „Venus und Adonis“ (Rom, Museo Nazionale, 1637), „Apoll und Marsyas“ (Neapel, Museum, 1637). Den Gipfel aber erreicht er in seiner „Hl. Agnes“ (Dresden, 1641).

Wie kühn der Meister werden kann, lehrt der „Gnadenstuhl in den Wolken“ (Prado), ein Bild, dessen Struktur keine Linien, sondern Licht- und Schattenmassen bilden.

Hervorragende Werke der vertiefenden Charakteristik sind namentlich der „Segen Isaaks“ (Prado, 1637) und die „Hirtenanbetung“ der Valencianer Seo (1643), das beste Hirtenstück des Meisters.

Was Einzelköpfe anlangt, so zeigen in erster Linie die Hieronymusbilder (Murcia, Mailand, Prado) von Jahr zu Jahr eine immer größere Durchgeistigung.

Den vorzüglichen Erzähler, der über eine ungemein plastische Anschaulichkeit verfügt, lernen wir besonders schätzen bei den Werken „Venus und Adonis", „Isaaksegen" und nicht zuletzt in den Wunderbildern, die eine immer überzeugendere Kraft erhalten: „Antonius, dem der Bambino erscheint" (Madrid, Academie, Escorial), „Befreiung Petri" (Escorial, Prado), die „Hl. Agnes" (Dresden). Und fragt man nach dem Grund, warum dies alles so packend, so wirklich als Wunder wirkt, so ist es auch hier wieder die siegreiche Macht des Lichtes: das Wunder ist gar nichts weiter als der plötzliche Eintritt des Lichtes, dessen Träger, dessen Verkörperung nur der Bambino, der Engel ist.

Damit ist aber Riberas Entwicklung noch keineswegs abgeschlossen. Der alternde Meister wagt sich an die Lösung kühnster, modernster Probleme. Hell in hell will er malen, Freilicht.

Es ist dies ein Werdegang, der unwillkürlich an den eines Rubens erinnert. Auch dieser hatte als tenebroso angefangen (hatte er doch Carravaggio auf sich wirken lassen!), in den ersten Jahren schwer rötliche Töne gezeigt, dann aber ganz den gleichen Weg wie unser Maler beschritten.

Auch diese letzte Epoche läutet eine „Concepcion" ein: die von S. Isabella in Madrid aus dem Jahre 1646. Eine nicht völlig geglückte Lösung des Problems.

Wenn ich aber Rubens zum Vergleich heranzog, so dachte ich vor allem an die „Errettung des Hl. Januarius aus dem Feuerofen" (Neapel, Dom Cap. del Tesoro, 1646), wo die Flammen, die feurig aus dem Ofen herausschlagen, zu keinerlei Effekt benutzt, sondern — gleich den Flammen der brennenden Stadt auf Rubens Bethlehemitischem Kindermord (München) — nur ein Licht im hellen, lachenden Tageslicht sind. Und ein gleiches finden wir bei „Jacobs Traum von der Himmelsleiter" (Prado, 1648), wo dem Erzvater das schöne Traumgesicht am hellen Mittag erscheint.

Wie vollkommen Ribera Herr des Plein air geworden ist, zeigt der im flimmernden Sonnenlichte dahingalloppierende D. Juan de Austria II. (Radierung von 1648) und der „Klumpfuß" (Louvre, 1652).

Wie duftig der Maler in seiner Technik wird, lehrt der „Eremit

Paulus" (Prado, 1649) und der „Klumpfuß", wie pastos, der hl. Hieronymus (Prado Nr. 996, 1652). Der männliche Akt ist in dem Paulus von 1649 und dem Sebastian (Neapel, Museum, 1651) unübertrefflich wiedergegeben. Die Stofflichkeit am vorzüglichsten in dem großen Hirtenbild des Louvre von 1650.

Wird man bei der Entwicklung des Malers Ribera an Rubens erinnert, so gemahnt der Gang des Charakteristikers Ribera stark an den Rembrandts. Auch er geht von den leidenschaftlichen, mitunter aufdringlich wirkenden Gestikulationen seiner Aktoren aus, auch er findet im Anfang sein Gefallen am derb Charakteristischen bis zum fast pervers Häßlichen. Dann kommt der Aufschwung in den Jahren der mittleren Reife, bis wir am Schluß einen Künstler vor uns sehen, der seine Helden ganz gestillt, ruhig, durchgeistigt wiedergibt. Die Augen seiner Heiligen leuchten nun im stillen Feuer, die Leidenschaft bricht nicht mehr roh hervor, sie ist verhalten.

Welch ein Unterschied zwischen dem auffahrenden Hieronymus von 1621, ja selbst noch dem von 1644 und dem meditierenden (Neapel, Museum, 1651), ganz zu geschweigen von dem heiligen Greis im Prado Nr. 996 (1652). Wie anders der majestätische königliche Fischer-Apostel Andreas (Prado, 1641) gegenüber dem aufblickenden Modell aus dem Anfang der dreißiger Jahre Dresden, Prado).

Doch alles wird zusammengefaßt in der Krone der Riberaschen Werke: der nach langer Arbeit 1651 vollendeten „Communion der Apostel" (S. Martino). Der Lichtmaler, der Kompositionskünstler, der Charakteristiker ist hier am besten zu studieren, seine Auffassung von Ideal-, von Monumentalkunst hier am reinsten zu erkennen.

Lo Spagnoletto. Ja, er war Spanier geblieben. Hatte er auch Venedig und Parma auf sich wirken lassen, dankt er auch seine große Kompositionskunst den alten italienischen Meistern, der Geist, der durch alle seine Werke weht, das tiefe religiöse Pathos ist echt spanisch, valencianisch. Darin vor allem bleibt er Zeit seines Lebens Schüler des Ribalta, der auch den Sinn für klare, sorgfältige Zeichnung in ihm erweckt hat.

Lo Spagnoletto. Kein anderer seiner Landsleute aus der Luccasgilde darf wie er den Anspruch erheben, als „der Spanier“ zu gelten. Keiner besitzt wie er jene Verbindung von derbstem Naturalismus und blühendster Mystik.

Velasquez, der nüchternste aller Spanier, wurzelt ganz im Irdischen (es so hoch geadelt zu haben wie kein zweiter, ist sein unsterbliches Verdienst). Ihm hat sich nicht der glänzende spanisch-katholische Wunderhimmel erschlossen wie Ribera, der sich darin ebenso vertraut fühlte wie unter den katilinarischen Existenzen des Neapolitaner Hafenviertels.

Auf seinen Schultern steht Murillo, der gemütvolle Meister aus der sonnigen Baetica. Alles Strenge ist bei ihm geschwunden. Er versüßte die herbe Kost eines Montañéz, eines Ribera und nahm damit den Werken nicht nur den hohen Ernst, sondern auch jegliche Größe.

Ribera gleicht aber Rubens abgesehen von der malerischen Entwicklung auch in seinem Verdienst um das religiöse Leben seiner Zeit, indem er im Süden die nämliche Mission erfüllte wie der große Fläme im Norden: die Förderung des katholischen Glaubens, die Aneiferung lässig gewordener Gläubigen. Auch er war ein miles christianus, ein reisiger Kämpe im Feldzug der Gegenreformation.

II. FRANCISCO RIBALTA.

Die großen Handels- und Hafenplätze des Mittelmeers, vor allem Genua, Neapel, Valencia entbehrten lange einer eigenartigen einheimischen Kunst. Die Niederlande versorgten die Häuser der reichen Kaufleute und die Kirchen mit Gemälden, die den Handelsherrn vor allem wegen ihrer Ausführlichkeit, wegen all des Kleinkrams, den man so zierlich und sorgfältig gemalt auf jenen Bildern fand, nicht wenig behagten.

Als dann im XVI. Jahrhundert endlich in diesen Plätzen eine wirklich bodenständige Kunst aufblüht, zeigt sich allerorten die stärkste Reaktion. Gerade diese Städte sind die Heimat der breiten, pastosen Malerei, die nur das Große sieht.

Die Gefahr, bei dieser Breitmalerei die feste Zeichnung zu verlieren, liegt nahe, und die Schulen von Genua und Neapel sind ihr auch nicht entgangen. In Valencia stand es damit besser. Nicht zum geringsten Teil mag es daher kommen, daß der erste Meister der neuen Richtung, Francisco Ribalta, die Werke eines Raffael und Sebastiano del Piombo gründlich studiert hatte. Aber dies war auch das einzige, was die Italiener mit Ausnahme von Correggio, dem Ribalta manche Typen und die Verkürzungen absah, dem Valencianer Meister gegeben hatten.

In ihre Eigenart wollte der auf Individualität abzielende Maler nicht weiter eindringen, ja es war ihm, dem Spanier, auch nicht möglich.

Das, wonach er strebte, war die konsequente Helldunkelmalerei; und diese Absicht, ein Maler von starker Eigenart sein zu wollen, macht ihn zum Begründer der neueren Valencianer Schule, ebenso wie die glatte, saubere, etwas süßliche und unselbständige, freilich stets wohlgemeinte Manier des Juanes uns das Recht gibt, diesen den letzten Meister der alten Valencianer Schule nennen zu dürfen.

Geboren wurde Francisco Ribalta 1551 oder 1555 in Castellon de la Plana, einem kleinen Städtchen nördlich von Valencia.[1]) Er studierte zunächst in Valencia bei Juanes, wie die „Klage um den Leichnam Christi" in S. Andres zu Valencia (etwas geringere Wiederholung im Prado 946) beweist. Er ging dann nach Italien, studierte die Werke Raffaels, Sebastianos del Piombos und Correggios. Castellon, Valencia, Algemesí, Carcagente und Madrid waren die Hauptstätten seiner Tätigkeit. 1628 starb er in Valencia, im gleichen Jahre auch sein talentierter frühreifer Sohn Juan, der 1599, also im Geburtsjahr des Velasquez, zur Welt gekommen war.[2])

Wie schon Justi bemerkte[3]) ist Francisco Ribalta der erste konsequente Chiaroscurist in Spanien. Dies kündet sich bereits in der Kopie von Raffaels Transfiguration an (Valencia Mus.), wo noch mehr als im Original alles Licht von Christus auszugehen scheint und ebenso die untere Gruppe noch dunkeler gehalten ist.

[1]) 1651 wurde ein Francisco R., Sohn eines Francisco R., geboren, 1655 ein Francisco, Sohn eines Pedro R. — [2]) vergleiche den Abschnitt in Alcahalís Diccionario S. 255ff. — [3]) Baedekers Spanien S. LXXXII.

Dasselbe macht sich auch in den Kopien nach Sebastiano del Piombo geltend: „Kreuztragung", „Christi Höllenfahrt" (Valencia Museo provincial).

Vor allem aber offenbart sich der Helldunkelmaler in dem großen Altarwerk im Dominikanerinnenkloster von Carcagente.

Bei Correggio hatten mehr die Äußerlichkeiten, die starken Verkürzungen namentlich, Eindruck auf ihn gemacht. Doch während Correggio nach dem Heiteren, Lichten strebte, ist der Valencianer schwermütig, dunkel; seine Engel sind ohne Correggio nicht denkbar, aber viel derber; die Karnation, bei Correggio von so unerreichter Frische und Sinnlichkeit, hier schwer rötlich.

Neben Corregio auch an die Venezianer gemahnt das Bild „Christus dem hl. Vincenz Ferrer erscheinend" (Valencia, Kirche des Colegio del Patriarca, miserabel beleuchtet in einer Kapelle links). Christus vor allem — in erdbeerrot und blau gekleidet — wirkt ganz venezianisch.

Der Engel, der vorn rechts knieend mit gefalteten Händen etwas aus dem Bild herausschielt, in gelbem Rock mit blauem Band, ist einer seiner anmutigsten. Sehr schön auch die sanfte Bewegung Christi auf den Heiligen zu, der im Begriff ist, vor dem hohen unerwarteten Besuch auf die Kniee zu sinken.

Noch mehr wird man bei „Christus in Gethsemane" (Valencia Colegio del Patriarca, Capilla de la Purissima Concepcion) an Correggio erinnert.

Der links oben erscheinende goldlockige Engel, in blau und gelb gekleidet, ist die vollkommenste spanische Umbildung des Correggioschen Typus. Wir werden ihn bei Ribera wiederfinden.

Eigenartig Christus, leider nur in der Haltung, ob wirklich knieend oder sitzend, nicht klar genug. Mit verschränkten Händen blickt er ergebungsvoll zu dem Engel, der mit den Leidenswerkzeugen erscheint. Christi Oberrock hat einen tiefen, keilförmigen Einschnitt, der Hals und einen Teil der Brust freiläßt. Von eigenem Reiz die fließenden Falten, merkwürdig die Färbung des Rockes, ein helles Rot, von dem sich nur das Dunkelrot der Schärpe tiefleuchtend abhebt. Unverkennbar, daß Ribalta bei dem Christus-

kopf einen idealen Typus angestrebt hat. Ganz erreicht hat er sein Ziel hier ebensowenig wie in der noch zu erwähnenden Cena. Das Mittelbild dieses Altarwerkes stellt eine Grablegung dar. Ein Nachtstück. Für den Chiaroscuristen eigentlich selbstverständlich. Das Bild ist so schlecht wie nur möglich beleuchtet, seine Schönheiten sind fast mehr zu erraten als zu sehen. Auch dieses Werk ist nicht ohne Einfluß auf die Beweinungsbilder Riberas geblieben.

Den linken Flügel bildet ein Schmerzensmann mit sehr edlem Haupt (Kopie in der Kathedrale). Die Unterarme verschwinden: die Hände sind auf dem Rücken zusammengebunden. Ebenso sind die Füße gefesselt. Die von vorn gesehene, ganz leise nach der Seite geneigte Gestalt macht einen tiefen Eindruck.

Ribaltas Streben nach „starker Plastik der Figuren mittels einseitiger Beleuchtung“ wird von keinem seiner Werke besser bewiesen als von diesem.

Am meisten weckt aber der große Hochaltar der Pfarrkirche von Algemesí, auf dem Ribalta in zahlreichen Gemälden Szenen aus dem Leben Santiagos und aus der Passionsgeschichte darstellte, die Erinnerung an Correggio; in erster Linie das große Bild: „Die Erscheinung des Heiligen im Krieg mit den Mauren.“ Auf mächtigem Schimmel scheint der heilige Ritter schräg aus dem Bild herauszusprengen. Die kühnen Verkürzungen sind ganz Correggio abgesehen; mehr aber noch der Kopf des Glaubensstreiters mit seinen langen dunklen Locken, seinem dunkelblonden Bart, ein Kopf von höchster sinnlicher Schönheit.

Ribalta war ein Günstling des damaligen Valencianer Erzbischofs Juan de Ribera. Für diesen, der den Kultus des Sakraments besonders förderte, malte er auch das Bild des Hochaltars in der Kirche des Colegio del Patriarca (einer Stiftung eben dieses Erzbischofs), die Cena. Sein Meisterwerk; ungefähr 1605 entstanden; bedeutend nicht nur durch das konsequent durchgeführte Helldunkel, sondern vor allem durch die Zentralkomposition. Mittelpunkt ist der Calix, der auf dem runden, weißgedeckten Tische steht. Die Jünger knieen eng zusammengedrängt um die Tafel herum, in der Mitte hinten sitzt mit dem Haupt die anderen überragend Christus. Das Licht, von links einfallend und starke Schatten

werfend, ist fast ganz auf ihn gesammelt, auf ihn fällt, trotzdem er am weitesten entfernt ist, unser erster Blick. Gen Himmel schauend hält er wagrecht in seiner Linken die Hostie, während die Rechte in Sprechgebärde erhoben ist.

Der dritte von Christus rechts (v. Beschauer) auf den der hl. Andreas deutet, ein in gelb gekleideter Greis mit weißem Bart und gebogener Nase ist Ribaltas Schutzherr, der Erzbischof, in eigener Person. Er ist nächst Christus am hellsten beleuchtet.

Die beiden Vordergrundsfiguren Petrus und Judas sind die einzigen vollkommen sichtbaren Gestalten. Rechts Judas knieend in braunem Rock und rotem eigenartig drapiertem Mantel, den Beschauer mit seinen glühenden dunklen Augen anblickend, mit langem schwarzen krausen Haar und Bart: ein Künstlerkopf. Bei Petrus bricht des Malers Naturalismus durch: er läßt uns die mit großer Liebe gemalten Fußsohlen des Apostels sehen.

Sind auch die übrigen Apostel im Ausdruck nicht übermäßig unterschieden, so macht das Bild doch einen sehr starken, feierlichen und erhabenen Eindruck.[1])

Eine äußerst auffallende Verwandtschaft mit diesem Gemälde besitzt das viel später (ca. 1630—32) entstandene Abendmahl von Rubens in der Brera. Wenn man bedenkt, daß Rubens 1628 in Spanien war, so kann man sich nicht des Gedankens erwehren, daß Rubens das Bild damals gesehen hat. (Eine Kopie soll sich nach Bermudez in Madrid befunden haben.) Auf jeden Fall steht Rubens in der Cena Ribalta viel näher als Tizian, mit dessen Gemälde zu Urbino das Mailänder Bild früher in Zusammenhang gebracht wurde.

Einen Vorläufer hat Ribaltas Abendmahl in dem viel kleineren Bild des Valencianer Museums, das uns vor allem den Maler Ribalta bewundern läßt. Namentlich das Rot des Rockes Christi ist von unerhörter Leuchtkraft. Vieles ist hier noch unausgeglichen: Aufdringlich, wie Christus mit der einen Hand die Hostie hochhält und mit der anderen auf den Calix weist, wie sich der in blau gekleidete Apostel vorn weit aus dem Bild herauswendet, die Rechte nach uns, die Linke nach hinten gegen Christus ausstreckt

[1]) Leider hat das Bild durch mehrfache Restaurationen gelitten.

Sehr fein malerisch abgestimmt ist die kleine Marienkrönung, ebenfalls im Valencianer Museum. Die Madonna in weißem mit goldnen Sternen gemusterten, rotgefüttertem Obergewand und grünem Unterkleid, auf einer Kugel emporschwebend, ist dem Künstler trefflich gelungen. Wie in der Cena auf Christus, so ist hier alles Licht auf die Himmelskönigin gesammelt. Die Engel scheinen zum Teil von Riberas Sohn Juan gemalt zu sein, da sie eine andere, weit pastosere Manier zeigen. Eigenartig die rötlich grünliche Glorie, die sich auch sonst (Christus in der großen Cena, Johannes der Täufer) wiederfindet.

Das Bildchen ist eines der entzückendsten Werke der ganzen Valencianer Malerei.

Höchst abgeklärt ist das verhältnismäßig kleine Gemälde der „Glorification des Hl. Bruno", früher in der Kapelle des Heiligen in der Cartuja von Valdecristo, jetzt im Instituto Provincial in Castellon de la Plana. Es ist neben der Cena die beste Leistung Ribaltas.

Der hl. Bruno — ungefähr in halber Lebensgröße — steht in der Mitte, in der gesenkten Rechten einen Palmzweig, ein Buch in der erhobenen Linken haltend. Zu seinen Seiten hinter ihm zwei Bischöfe. Links von dieser Gruppe ein Bischof und ein Mönch, rechts ein weiterer Bischof. Links im Vordergrund beugt sich vor dem Heiligen ein Karthäusermönch tief zur Erde, während rechts ein anderer knieend mit Kapuze über dem Kopf begeistert zu dem Ordensstifter aufblickt. Zu dessen Füßen ein Kardinalshut. Der Heilige blickt zum Himmel, wo Gott Vater erscheint, den Sohn in den Armen: frei nach Dürers „Gnadenstuhl in den Wolken". Die Anlehnung an Dürers berühmtes Blatt ist unverkennbar. Links und rechts Engelscharen.

Die Gestalt des hl. Bruno in dem weißen Ordensgewand, ganz de face gesehen, fest und ruhig stehend, wirkt höchst feierlich und imposant. Tiefster Ernst und innerlichste Religiosität spricht aus diesem Werk. Was die Komposition anlangt, ist es das beste Bild Ribaltas schlechtweg.

Will man aber die religiöse Phantasie des Valencianers so recht kennen lernen, dann muß man sich an seine „Extase des Hl. Franciscus" und an den „Hl. Franz, den Cruzificus umarmend" halten.



Phot. Laurent

Abb. 1 FRANCISCO RIBALTA: VISION DES HL. FRANZISCUS
Madrid Prado

Die Vision des Hl. Franciscus. (Prado 947, h. 2,04, br. 1,58, Abb. 1.) Ein maßloses Erstaunen erfüllt den bleichen auf seinem Lager ruhenden Mönch, der da plötzlich in der Luft einen — auf Gott weiß was — balanzierenden himmlischen Geiger ihm ein geistliches Violinkonzert vorspielen hört und sieht. Die Ueberraschung, das Momentane wiederzugeben, ist dem Künstler in ausgezeichneter Weise gelungen. Das Bild wirkt überzeugend. Dies ist aber auch fast alles; tiefe Gefühle werden nicht ausgelöst. Es ist der Realismus, der sich schrankenlos hier Bahn gebrochen hat. So packend ist ein derartiges Sujet nur noch einmal in der spanischen Kunst dargestellt worden: von Ribera in der „Befreiung Petri".

Ganz anders das Pendant zu diesem Bild, das sich noch in Valencia (Museum) befindet. Beide stammen aus dem Kapuzinerkonvent in Valencia.

An keinem andern Werk als an diesem „Franciscus, der den Cruzifixus umarmt" kann man besser den Unterschied zwischen Valencianer und Sevillaner Schule studieren. Murillos Bild gleichen Inhalts im Sevillaner Museum bietet sich uns als willkommenes Vergleichsobjekt dar. Bei Ribalta ist es ein etwas feister, schwarzbärtiger, stumpfnäsiger Mönch, der den Leib des Herrn umfaßt, was sage ich umfaßt, nein, an sich preßt in der ganzen Glut seiner Liebe und Verehrung. Und so ruht er wonnetrunken mit geschlossenen Augen an des Herren Seite, mit innerlichen Beben die hohe Ehrung der Krönung erwartend. Nicht auf der Erde steht er, sondern auf einem mächtigen, liegenden gekrönten Löwen, der laut in die Nacht hinaus brüllt. Christus ist in Begriff mit seiner vom Kreuz gelösten Rechten, in der noch der Nagel steckt, seine Dornen-Krone auf das Haupt des hl. Franz zu drücken. Ein in Rot gekleideter Engel reicht ihm von links dafür eine frische Krone, aber aus Blumen geflochten. Die Himmlische Musik, der Kontrast zum brüllenden Löwen fehlt natürlich nicht: ein Engel rechts spielt auf einem Cello.

Welches Pathos, welch düster-grandiose Stimmung, von glühendster religiöser Inbrunst durchweht! In diesem Mönch ist die ganze spanische fanatische Glaubensglut verkörpert.

Daß das Werk, rötlich in der Karnation, überhaupt schwer und düster in der Farbe ist, versteht sich am Ende von selbst.

Und nun Murillo. Gewiß edler, aristokratischer, nicht so wild und leidenschaftlich, kurz gesagt, „schöner", aber nicht so hinreißend. Man hat im Süden nicht so starke Nerven. Alles wird weicher, freundlicher, lieblicher. Fast zaghaft legt Franciscus seinen Arm um den Leib des Herrn, als getraue er sich nicht, den Heiligsten zu berühren. Dagegen ist hier alle Wirkung in den Blick gelegt. Sicherlich sehr fein, aber eine althergebrachte Auffassung. Kein Krönen mit der Dornenkrone, nur ein Umfassen. Kein brüllender Löwe: eine Weltkugel. Bei Ribalta Leidenschaft, hier süße Milde. Dort eine frische grandiose, dramatische Stimmung, hier mehr lyrisch. Murillos Bild ist ein Kunstwerk. Ribaltas Schöpfung ist aber mehr als das: es ist eine Predigt, ein Credo.

Wer bis jetzt noch nicht gewußt hat, woher ein Ribera die Leidenschaft seines Hieronymus, die Gottbegeisterung seiner Blutzeugen empfangen hat, dem sind hier wohl die Augen aufgegangen.

Es mag noch kurz von Ribaltas letztem Werk die Rede sein, seinen Arbeiten in den Jahren 1627, 1628, die der Ausschmückung der Cartuja von Porta Coeli bei Valencia galten. Die Hauptstücke des Hochaltars jetzt im Valencianer Museum: Marienkrönung, S. Bruno, S. Paul, S. Petrus, Johannes der Täufer und Johannes Evang.

Petrus in rotem Untergewand und grünem, vielfach aufgelichtetem Obergewand, etwas gebückt, von der Seite gesehen, erinnert auffällig an die Figur Dürers aus den „Vier Aposteln". Große Ähnlichkeit auch in der Durchbildung der Füße.

Die bedeutendste Gestalt ist jedoch der hl. Bruno, mit die beste Einzelfigur Ribaltas, im Ton sein kühlstes Werk; ein heller grauer Ton wiegt vor. Der Heilige steht frontal, mit dem linken Fuß auf der Weltkugel, die Linke mit einem Buch in rotem Einband auf den linken Oberschenkel gestützt. Den Zeigefinger der Rechten hat er an den Mund gelegt, an das strenge Gebot seines Ordens erinnernd. Über den trefflich modellierten Kopf hat er die Kapuze gezogen, die ein helles Reflexlicht auf die Stirne wirft. Seine gelblich-weiße Ordenskutte ist mit einem goldnen Stern auf der Brust geziert. Am Boden die Mitra. Höchst interessant die Falten-

behandlung: Klar, großzügig und weich. Gerade darin unterscheidet es sich von seinem Sohn, der anfänglich hart („Golgatha“, Mus. Valencia von 1615), später viel unbestimmter und weniger großartig wird (Porträt des hl. Thomas von Villanueva „in pontifice“ im Colegio mayor de la Presentacion de S. Thomas in Valencia, das den Bischof zwischen zwei knieenden Colegiales zeigt, ferner Prado 951: die „zwei Evangelisten S. Marcus und S. Lucas“ und der „Sänger“ Prado 951.) Es hängt dies mit seiner Technik überhaupt zusammen, die, wie gesagt, viel pastoser ist als die des Vaters, der darin oft noch altmeisterlich erscheint.

Dies in großen Zügen das Bild von Riberas Lehrer. Alles in allem ein durchaus malerisch veranlagter Künstler, der aber darüber die Zeichnung keineswegs vergaß, fleißig, sorgfältig und konsequent in seinem Schaffen, von tiefstem religiösen Pathos erfüllt, der diesem gern die äußere Schönheit opferte, ein entschiedener Naturalist, dem die derben Apostelgestalten weit besser gelangen als der ideale Christus, ein Mann, dessen Wollen vielleicht oft größer war als sein Können. Was er verheißen, hat Ribera erfüllt.

III. RIBERAS WERKE.

A. JUGEND. JAHRE DES RINGENS.

1.

Daß Ribalta Riberas erster Lehrer war, hat zuerst Palomino mit aller Entschiedenheit ausgesprochen. Die italienischen Biographen, vor allem Dominici, hatten ihn bei Carravaggio in die Schule gehen lassen. Abgesehen davon, daß sie dem nach ihren Mitteilungen in Italien geborenen Künstler nur einen Italiener als Lehrmeister geben konnten, ist der Irrtum rein künstlerisch sehr begreiflich. Ribalta und Carravaggio sind äußerst verwandte Naturen. Beide Bahnbrecher, Schulgründer: Tenebrosi und Naturalisten. Beide haben, obwohl sie am Anfang einer neuen Bewegung stehen, oder vielleicht grade deswegen in ihrer Technik noch etwas von der früheren Schule, etwas zumalendes, die eigentliche Mache verdeckendes. Es ist somit schwer zu sagen, ob Ribera

später noch viel von Carravaggio hat lernen können, er war eben schon bei dem spanischen Carravaggio in die Lehre gegangen.

Ein Jugendwerk Riberas aus der Valencianerzeit ist nicht mehr nachweisbar.

2.

Mit erhaltenen Werken aus der Parmaer Studienzeit ist es fast ebenso übel bestellt. Wie schon erwähnt, ist der „hl. Martin“ in S. Andrea eine traurige Ruine.

In Neapel hängt in einem Salon des Palazzo der Fürstin Fondi — die früher eine ganze Reihe von Werken Riberas besaß — ein kleines Bildchen: „Christus im Tempel lehrend“. Dieses Opusculum, mit dem von Ribera so geliebten feinhaarigen Pinsel gemalt und in der Karnation das etwas schwere Rot seiner Frühzeit aufweisend, ist eine höchst interessante freie Kopie nach Paolo Veroneses großem prachtvollen Gemälde im Prado (Nr. 527). Das Madrider Bild ist höchst wahrscheinlich identisch mit der Tempeldisputation, die sich zu Ridolfis Zeiten im Haus Contarini in Padua befand.[1])

Die wesentlichsten Unterschiede in der Darstellung sind, daß der Mann rechts im Sessel mit dem roten Turban nicht wie bei Veronese nach Christus sieht, sondern starr zum Bild heraus, und statt des sich vornüberbeugenden Greises — ebenfalls mit Turban — der etwas nachzulesen scheint, ein junger Mann den Kopf nach vorn neigt, um besser hören zu können. Der Kopf dieses Jünglings nun ist vollkommen spanisch.

Auf Grund dieser, besonders der letzten, Abweichungen und der oben angeführten technischen Eigentümlichkeiten die Kopie mit aller Bestimmtheit Ribera zuweisen zu wollen, erscheint mir etwas gewagt. Sehr groß ist allerdings die Wahrscheinlichkeit, daß er der Urheber ist.

Ribera kann das Bild sehr wohl in Padua gesehen haben und es wäre durchaus erklärlich, daß dieses eigenartige Werk des Venezianers den jungen Maler zu einer kleinen Kopie begeistert hätte.

[1]) cf. Catálogo descriptivo é histórico de los quadros del museo del Prado en Madrid por D. Pedro de Madrazo. I. Madrid 1872. Seite 297.

Veroneses Einfluß auf Ribera ist nicht gering gewesen, der beste Beweis dafür ist seine Apostelkommunion in S. Martino aus seiner Reifezeit. Und daß sich das Bildchen in Neapel im Besitz dieser alten Adelsfamilie befindet, macht Riberas Urheberschaft nur noch wahrscheinlicher.

3.

Im Jahre 1616 kam D. Pedro Giron, Duque de Osuna, als Vizekönig nach Neapel. Nach Dominici[1]) soll Ribera, noch ein armer Teufel damals, eine „Marter des hl. Bartholomäus" gemalt und auf der Straße ausgestellt haben.

Zahllose Gaffer seien durch den unerhörten Realismus der Darstellung herbeigelockt worden. Den großen Auflauf habe auch der Vizekönig bemerkt, sich nach dem Grund erkundigt, das Bild holen lassen, und, da ihm das Werk seines Landsmannes — Ribera hatte sich español auf dem Gemälde genannt — gefiel, es auch gekauft und Ribera zu seinem Hof- und Lieblingsmaler erkoren. Dominici gibt eine genaue Beschreibung des Bildes, die fast völlig mit dem bereinstimmt, was uns die bekannte Radierung bietet. Das Gemälde ist nicht mehr erhalten, vielleicht existierte es nie. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Dominici für die Beschreibung des Bildes sich überhaupt auf die Radierung gestützt hat.

Erhalten ist dagegen der herrliche „Cruzifixus", den der Herzog für seine Grabkapelle in Osuna hatte malen lassen. Die Begräbniskirche des alten Geschlechtes ist die außerhalb des eigentlichen Städtchens auf einer Anhöhe gelegene Colegiata. Das Bild, das jetzt im nördlichen Querarm hängt, zierte wohl früher den Mittelteil des mächtigen Hochaltars, ebenso wie die vier Gemälde auf den Seiten ebenfalls von Ribera waren. Man sieht nämlich noch jetzt vier Lienzos dort: „Hieronymus, die Posaune hörend", „Sebastian", „Bartholomäusmarter" und ein „reuiger Petrus", alle sehr verdorben, zum Teil stark restauriert, in sehr dunklem gelb-rötlichen Ton gehalten, glatt und breit gemalt, mäßige Kopien, kaum Werkstattarbeiten. Schon Ponz schätzte sie so ein.[2])

[1]) Domin. 115, 116. [2]) Ponz: Viaje por España XVIII, 141.

Leider ist Riberas Werk sehr stark gedunkelt und dazu schlecht beleuchtet.

Christus hängt hochragend am Kreuz, nur mit einem weißen Lendentuch bekleidet. Den Körper leicht nach rechts gedreht blickt er schmerzlich nach links oben. Er trägt dunkles langes Haar und Bart; die Nase gebogen. Links vom Kreuz steht Maria in rotem Gewand, tiefblauem Mantel und braungrünem Kopftuch. Ihre Hände hat sie zur Brust erhoben und klagend gefaltet. In stummem Schmerz blickt sie zum Sohn empor. Anders der in einen roten Mantel gehüllte Johannes, der hinter ihr steht. Er kann sich nicht beherrschen und läßt den Tränen freien Lauf; er trocknet die verweinten Augen mit einem Zipfel seines Mantels. Rechts vom Kreuz kniet Magdalena, den Stamm umfassend, im Begriff, die Füße des Herrn zu küssen. Ihr goldblondes Haar fließt in mächtigen Wellen über ihre Schultern; kostbar ist sie gekleidet: ein dunkelbraunes wie Seide glänzendes Gewand, grüner Umschlag, gelbbraun leuchtender, rotgefütterter Mantel. Hier spürt man Venedig. Die ganze Leuchtkraft des Kolorit, das Betonen des Stofflichen bei der Magdalena gemahnt an Tizian, an Veronese.

Nur das Inkarnat weicht ab. Es ist stark rötlich, wie in den Werken Ribaltas.

Hinter Magdalena steht noch eine Frau, ebenso erblickt man bei näherem Zusehen auch auf der anderen Seite im Hintergrund noch eine Gestalt, doch ist das Bild so gedunkelt, daß von diesen Figuren nichts mehr klar zu erkennen ist.

Dieses Gemälde, zwischen 1616 und 1620 entstanden, hinterläßt einen Eindruck, der an Tiefe und Wirksamkeit keineswegs dem der Schöpfungen aus des Meisters reifster Zeit nachsteht. Es nimmt in der Reihe der Frühwerke durch seine außerordentliche Ruhe und Feierlichkeit eine Ausnahmestellung ein. Man spürt überall die verhaltene Leidenschaft und bewundert das Maß, das der Künstler hier gehalten hat.

Ungefähr aus derselben Zeit, um 1620, stammen die Gemälde über dem Altar im linken Querschiff von Gesù Nuovo (S. Trinità Maggiore) zu Neapel: drei Historien aus dem Leben des hl. Ignatius von Loyola.

Nach Dominici[1]) hatte der Beichtvater des Vizekönigs, ein Jesuitenpater, dem Maler diesen Auftrag verschafft.

Hier nun tritt uns zum erstenmal der Lichtmaler Ribera entgegen. Nicht den Preis des scharfen Kellerlichtes kündet er in diesem Frühwerk, sondern den des Himmelslichtes, des strahlenden Wunderhimmels, der seine Geliebten und Heiligen mit Wolken von Licht und Glanz umhüllt.

Alles ist hell und freudig in dem Bild; das einzige ernste, dunkle ist des Ignaz schwarzes Ordenskleid, wie schon Justi treffend bemerkt hat.[2])

Im ersten Gemälde sehen wir den Heiligen vor Papst Paul III., offenbar nach Tizians bekanntem Neapler Bild — das sich zu Riberas Zeit in Parma befand — gemalt. Der Papst in derselben Haltung wiedergegeben. An die Stelle des Herzogs bei Tizian ist Ignatius getreten mit zwei Begleitern: Salmeron und dem greisen Laynes mit den tiefliegenden glühenden Augen und dem eingefallenen Mund. Aus den Zügen des Ignatius lesen wir deutlich die Freude über die Anerkennung seiner Gesellschaft. Sein Bild ist ziemlich getreu: ein alter, feiner Kahlkopf. Der Kardinal ist aus Tizians Bild beibehalten, steht aber mehr im Vordergrund.

Das zweite Bild zeigt uns eine Vision: Ignatius in höchster Begeisterung, die Linke auf die Brust legend und den rechten Arm emporstreckend, erblickt das Monogramm Christi, das in einem Lichtglanz über ihm erscheint, von einem Engel ihm gezeigt.

Im dritten Bild endlich sehen wir den Gründer der Gesellschaft, die Konstitutionen schreibend, in der rechten Ecke des Gemäldes. Freudig blickt er sich nach der Madonna um, die dicht hinter ihm schwebend sich und den Bambius vorbeugt und mit dem Finger deutend diktiert. Der Jesusknabe, der die Mutter umhalst, eine liebliche echt kindliche Gestalt, sieht sich nach dem Heiligen um.

Schon Dominici fiel die morbidezza und pastosità in der Karnation auf und er sagte, man könnte eher meinen, das Bild sei von einem Schüler der Lombarden gemalt als von einem Carravaggios. Namentlich die kleinen Engel finden wegen der außer-

[1]) Domin. 117. — [2]) Justi, Velasquez I. 274.

ordentlich duftigen, weichen Manier, in der sie wiedergegeben sind, die Anerkennung Dominicis.

Diese Schöpfung Riberas beweist durch ihren zum Teil ja wortwörtlichen Anklang an Tizian aufs neue, welchen Eindruck die Venezianer auf den jungen Künstler gemacht haben.

4.

Sonst ist uns kein einziges Gemälde Riberas, das in jenen Jahren entstanden sein könnte, bekannt, dagegen eine ganze Reihe von Radierungen. Der Ätzkunst scheint der junge Meister in jener Zeit, vor allem in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, ein weit höheres Interesse entgegengebracht zu haben als der Malerei.

Gandellini berichtet, daß Ribera eine Art Zeichenbuch herausgegeben habe: 22 Blatt nach Guercino. Ribera selbst habe dies Werk sehr geschätzt und davon gesagt, daß er damit als jüngerer Mensch in der Lombardei sein Brot verdient habe. Dies ist jedoch kaum richtig. Vor allem hat Guercino eher von Ribera, als dieser von Guercino gelernt. Gandellinis Äußerung scheint durch eine Zeichenschule hervorgerufen zu sein, in der sich Stiche nach Ribera und einem Meister der Bologneser Schule, wahrscheinlich Guercino, befinden, von der noch weiter unten die Rede sein wird.

Die ersten mit Monogramm und Jahreszahl versehenen Blätter stammen aus dem Jahr 1621: „Der reuige Petrus“ (B. 7) und „Der hl. Hieronymus die Posaune vernehmend“. (B. 5.)

„Der reuige Petrus“ bez. auf dem Boden rechts unten:

1621
ĴPÂB

I. auf späteren Drucken: F. V. Wyn.
II. auf einer gegenseitigen Kopie: Jusepe de Riuera spanol en Napoles.
III. auf einer gegenseitigen Kopie: le spagnolet inuent napoli.
IV. gegens. Kopie ohne Signatur und Jahr.
V. ein Stich von Carupion benutzt die Figur. Hier kommen aus den Wolken rechts oben größere Strahlen. Auf dem Felsen der Hahn. Im Hintergrund die Schlüsselübergabe an Petrus.

Petrus, ein bärtiger Greis, nach rechts gewandt, mit dem linken Bein knieend, das rechte etwas gebeugt, die Hände betend ge-

faltet, die Augen aufwärts gerichtet. Der linke Arm ruht auf einem Steintisch, über den auch ein Stück des Mantels gebreitet ist, der über die linke Schulter und den Unterkörper geht: Rechts unten auf einem Stein der Schlüssel; felsiger Grund, links Ausblick in eine ziemlich öde Landschaft.

Besonders tief kann man Petri Ausdruck nicht nennen. Das himmlische Licht fällt keilförmig von rechts oben ein. Eine einheitliche Lichtwirkung ist nicht erzielt; in dieser Hinsicht wirkt die Radierung zerrissen.

Das Blatt fand ungemeinen Anklang. Unzählige Gemälde gehen auf diesen reuigen Petrus zurück, von denen jedoch keines ein Anrecht hat, als Original gelten zu können. Sehr kühl im Ton und flau in der Mache ist das Bild in der k. k. Gemäldegalerie in Wien. 503. Ein Kniestück. Der Heilige hält in den gefalteten Händen noch ein Schnupftuch. (Kleine Kopie dieses Bildes in den Uffizien 706 von dem jüngeren Teniers; früher befand sich das Bild in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Der junge Teniers, der diese Galerie in einigen Gemälden verewigte, zeigt uns das Wiener Bild auch in dem im Prado befindlichen Gemälde (1747) links oben mit der Unterschrift „spagnolet".) Nicht übel das Brustbild beim Principe Doria (Porto d'Anzio), ein ähnliches, nur ganze Figur, im Hintergrund ein wundervoller Hahn, sah Justi in den siebziger Jahren bei D. Juan de la Palma in Sevilla.

Am beliebtesten die Stellung: der Heilige stützt, zum Himmel blickend, das Haupt auf einen Arm, den andern legt er auf die Brust oder hält den Schlüssel. So Valencia (Mus. 395, 561). Cadiz (Mus. 43). Cuenca (Findelhaus). Lyon. Marseille. Palma de Mallorca (D. Felipe Villalonga). München (Pinak. 1283). Wien Harrach (347). Leipzig. In England auch eine ganze Anzahl. Früher bei Earl Dudley[1]), E. Molyneux[2]), Waagen erwähnt derartige Bilder bei Sir John Nelthorpe[3]) und bei Lord Yarborough[4]).

Es seien hier noch die übrigen Ribera zugewiesenen Petrus-

[1]) No. 332. der Exhib. of the Royal Accademy London. 1871. — [2]) No. 129. der Exhib. of the Royal Accademy London. 1888. — [3]) in Scawby Lincolnshire. „of elewated concepcion for him and of masterly and solid painting in a warm tone" (Waagen, Galleries and Cabinets. S. 508.) — [4]) Waagen, Kunstwerke II. 202.

bilder erwähnt. Die „Verleugnung Petri“ im Museum von Toledo (aus S. Miguel stammend) ist das Werk eines spanischen Nachahmers, ähnlich dem von Justi in Sevilla erwähnten (siehe oben), ebenso hat die große figurenreiche Genreszene, auch „Verleugnung Petri“ genannt, hinter dem Hochaltar der Sevillaner Kathedrale nichts mit Ribera zu tun. Es ist ein Werk der Sevillaner Schule. Das große Bild im Palazzo Corsini in Florenz „Petrus mit dem Zollgroschen“ ist die Arbeit eines Bolognesen, der vor allem von Correggio viel gelernt hat (die Stellung und Untenansicht des Johannes!).

Kehren wir aber zu den Radierungen zurück. Das Gegenstück zum reuigen Petrus ist „Der hl. Hieronymus, die Posaune zum jüngsten Gericht vernehmend“. Bezeichnet

ĴPÂ 1621.

Der heilige Einsiedler sitzt in einer wilden Felsengegend im Begriff, sich eine Feder, die er in der linken Hand hält, zurechtzuschneiden. Da ertönt eine Posaune und im gleichen Augenblick bricht durch die Wolke eine Fülle flutenden Lichts. Von diesem plötzlichen Ereignis überrascht, hat sich der Heilige umgewandt und er erblickt nun in dem Lichtstrom die Arme eines Engels, die die Posaune halten.

Hieronymus, eine bärtige, kräftige, sehnige Greisengestalt mit wilden weißen Locken. In den Bewegungen ist das Knochige, Eckige trefflich zum Ausdruck gebracht: das Aufstützen des rechten und das kühne Übergreifen des linken Arms. Die Beine bedeckt ein großer Mantel, der sich auch noch nach rechts hin über den Stein ausbreitet. Auch der Mantel in seinen Falten wild und aufgeregt. Den rechten Fuß hat der Heilige auf eine kleine Bodenerhöhung gestellt, der linke dagegen ist mehr nach auswärts gerichtet, er ist der Schlußteil der Diagonale, in welcher der Körper ins Bild eingeordnet ist.

Rechts wird der Kopf des treuen Begleiters Hieronymi, des Löwen, sichtbar. Auf dem Steintisch die Schriftrolle, mit der sich der Heilige beschäftigt hatte; am Boden aufgeschlagene Bücher, Pergamente, ein Totenkopf. Diese Art der Hieronymus-

darstellung findet sich bei Ribera zum erstenmal. Sie geht zurück auf den sich oft in den Schriften des Hieronymus wiederholenden Ausruf: „Ich mag wachen oder schlafen, immer tönt in meinen Ohren die schreckliche Stimme: Auf ihr Toten, kommt zu Gerichte!“ [1])

Dieses Blatt nun tritt uns in jeder Hinsicht vertieft aufs neue in B. 4 entgegen (Abb. 2). Die Radierung [Monogramm] bezeichnet ist wohl nicht allzuspät nach B. 5 entstanden.

I. auf den späteren Abzügen unten: *F. W.* II. auf der gegenseitigen Kopie „Mariette ex.“ in einer Höhle mit einem Holzkreuz in der erhobenen Linken. III. kleinere Kopie von C. Gallé. Im Beiwerk einige Varianten (so liegt z. B. der Löwe auf einer Erhöhung rechts).

Das kleinliche Motiv des Federspitzens hat Ribera fallen lassen; er zeigt uns Hieronymus mitten im Schreiben von der himmlischen Erscheinung überrascht. Sein rechter Unterarm liegt auf dem Schriftstück, in der Hand hält er die Feder. Ganz hervorragend in seinem Leben beobachtet ist der linke Arm: in der Überraschung hat ihn der Heilige ausgestreckt; die Bewegung, die ihn durchläuft, spürt man bis in die Fingerspitzen hinein. Das rechte Bein steht auf einem noch höheren Stein und ist viel besser sichtbar, das linke wird gar nicht mehr vom Mantel verdeckt, es tritt frei heraus und erscheint auch nicht mehr so dick. Der Mantel selbst in seinen Falten noch weit aufgewühlter als im ersten Stich. Den Engel erblicken wir jetzt in ganzer Gestalt; mit seinen mächtigen Schwingen kommt er durch die Luft gesaust; die Unterschenkel in kühnster Verkürzung gesehen (überhaupt nur einer sichtbar). Darin wie in seiner ganzen Formenbildung erinnert er stark an Correggio. Der himmlische Bote, dessen Hüften ein flatterndes Tuch umschlingt, stößt in eine seltsam gewundene Posaune. Auf dem Boden liegen jetzt mehr Schriftrollen als Bücher. Auch diese sind im Verhältnis zu B. 5 noch aufgewühlter wiedergegeben.

[1]) Der Hl. Hieronymus in der Sammlung von Sir Fred. Cook in Richmond ist eine Kopie von B. 5.

Der Schädel ruht auf einem Steintisch, der Löwenkopf ist jetzt links sichtbar.

Die Landschaft ist reicher. Aus dem Baumstumpf links ragt ein Holzkruzifix hervor. Während die Führung der Landschaftssilhouette in der ersten Fassung ganz willkürlich ist, bringt Ribera hier zum erstenmal ein Motiv, das er später sehr oft und gern verwertet hat. Der Hieronymuskopf sitzt unterhalb des Schnittpunktes der beiden Felspartien und wird dadurch außerordentlich stark hervorgehoben. Die Silhouette, links ziemlich in der Mitte des Blatts beginnend, sinkt bis etwas über den Kopf des Heiligen, um dann zackig hoch hinaufzufahren. Während die erste Linie die Bewegung des Hieronymuskörpers aufnimmt und nach oben ausklingen läßt, ist die andere die wirksame Gegendiagonale zur Hauptdiagonale Hieronymus.

Auch in der technischen Behandlung zeigen sich bedeutende Fortschritte. Die Wirkung der Parallelstriche ist hier sehr gesteigert; man beachte nur wie die kurzen Striche in den Felspartien der Hauptbewegung folgen. Die Verteilung von Licht und Schatten ist viel feiner und sorgfältiger (die Draperie!).

Ein mächtiges Leben pulst in diesem ungebrochenen Greis Hieronymus. Wie jene Hügelsilhouette ebenso wie ein Blitz niederzufahren, einer gewaltigen Flamme gleich emporzuzüngeln scheint, so ist auch das Widerspiel der Kräfte: der im Sturmwind auf der Lichtwolke zu Tal brausende Engel und der hohe stämmige Heilige, der nicht niedergebrochen wird, sondern der übergewaltigen Erscheinung frei ins Auge sieht.

Der Naturalismus der Zeichnung und der ganze Realismus in der Wiedergabe der momentansten Stimmungen und Empfindungen, der uns in diesen Blättern entgegentritt, hat natürlich großes Aufsehen erregt und noch mehr Nachahmer gefunden.[1])

Das Thema des durch die Posaune aufgeschreckten Hierony-

[1]) Zu B. 5 eine ziemlich treue Kopie in der Auffassung von A. Baldi. Landschaft etwas erweitert. Der Engel sichtbar, aber Trompetenform von B. 5 geblieben. Unten Inschrift:

Quid semel interius furtim peccasse iuvabit?
Cuncta palam facinus puniet illa dies
Joseph de Ribera pinxit Ant. Baldi del. et scul.



Abb. 2 DER HL. HIERONYMUS
DIE POSAUNE DES JÜNGSTEN GERICHTS VERNEHMEND
(B. 4)



Phot. Brogi

Abb. 3
DER HL. HIERONYMUS
DIE POSAUNE DES JÜNGSTEN GERICHTS VERNEHMEND
Neapel Museo Nazionale

mus hat Ribera selbst auch in der Malkunst in den zwanziger Jahren mehrfach behandelt. Die Besprechung dieser Werke sei hier gestattet.

Das früheste datierte Bild stammt aus dem Jahr 1626 und befindet sich in der Petersburger Eremitage (333). Bez. auf dem Fels:

Joseph a ribera
Valentinus et
Academicus Roma . . .
Faciebat 1626.

(1,87 × 1,34.) In der Komposition herrscht große Verwandtschaft mit B. 4. Der Heilige hält die Feder in der ausgestreckten Rechten etwas flacher, mit der Linken faßt er ein Pergamen; in dem Schreck hat er das eine Ende der Schriftrolle fallen lassen, so daß sich die Rolle ihrer ganzen Länge nach ausgebreitet hat. Vor allem erscheint aber der Engel nun mehr in der Mitte oben. Vollkommen mit diesem Petersburger Exemplar zusammen geht das — mir nur aus einer Photographie bekannte — Bild, das sich früher im Besitz des Herzogs von Osuna befand. Sollte dies eine alte Kopie sein?

Der Hieronymus in der Galerie Doria in Rom (303) ist eine Halbfigur im Gegensatz zu Petersburg, sonst aber diesem sehr nahestehend.

Bezeichn. auf dem Buchrücken

Jusepe de Ribera
espanol *F.*
1629 (h. 1,10, br. 0,90)

Der Heilige sitzt mehr frontal. Der Oberkörper ist nach rechts in die Bilddiagonale geneigt, entblößt; den unteren Teil des Körpers bedeckt eine rote Draperie, wobei oben der Saum des Hemdes sichtbar wird. Die Draperie geht dann noch über den linken Arm. Dies alles wie in Petersburg. In der Linken hält er die Schriftrolle, die sich hier zum großen Teil auf dem Steintisch ausgebreitet hat. Auf dem Tisch noch Buch und Schädel. Der rechte Arm ist stark gekrümmt: der Unterarm ist in der plötzlichen Bewegung aufgefahren, in der Hand die Feder. Am mächtigsten wirkt aber der Kopf. Der Heilige hat den Mund aufgerissen, offen-

bar stößt er in der Überraschung einen lauten Schrei aus. Er blickt nach der Trompete, die links oben in ihrem unteren Teil sichtbar wird.

Das Petersburger wie das Doriabild sind außerordentlich sorgfältig durchgeführt. Hervorragend die Behandlung der runzlichen Haut (z. B. Partie um den Nabel), genau, ohne je kleinlich zu werden. Die Lichtführung ziemlich einfach, Gesicht und Körper dreiviertel in vollem Licht. Das Inkarnat stark rötlich; gerötete Augenlider; das Rot an Nasenfalte und Nase besonders auffällig. An geistigem Ausdruck hat Hieronymus hier gegen die Radierung nicht gewonnen.

Nichts mit Ribera zu tun hat der Hieronymus in der Tribuna der Uffizien (1104, h. 1,25, br. 0,98). Dieses leidenschaftlose, flaue Bild ist das Werk eines oberitalienischen Nachahmers.[1]) Nicht einmal die Technik ist die Riberas.

Etwas anders steht es mit dem großen Altargemälde in der kleinen Kapelle links in der Capella Sixtus V. in S. Maria Maggiore in Rom (h. 4,—, br. 2,21). Dargestellt ist der Heilige in der Wüste, de face an einem Steintisch sitzend, den Kopf auf die Linke gestützt, die Rechte im Schoß. Der Oberkörper nackt, den Unterkörper bedeckt ein roter Mantel. Der Heilige blickt nach links oben, wo die Trompete erscheint. Auch hier die Stellung des Einsiedlers diagonal; die Silhouette des Abhangs, vor dem Hieronymus sitzt, begleitet die Bewegung des Heiligen. Links unten der Löwe, rechts unten Bücher und Schriftrollen.

Eisenmann machte in seinem, in der Einleitung genannten Aufsatz die Bemerkung[2]): „in Rom wird behauptet, daß das Original weg und eine täuschende Kopie an seine Stelle gebracht sei". Das Bild selbst beweist die Richtigkeit der Behauptung. Einmal ist die Malweise gar nicht die Riberas, dann aber ist bei genauerem Zusehen auf einem der Pergamente zu lesen:

Joannes Micocca
Restauravit et pinxit
An. 1817.

[1]) Burckhardt im Cicerone II, 2. 930. „Am meisten venezianisch erscheint mir die im übrigen geringe Figur des H. Hieronymus." [2]) Eisenmann a. a. O.

eine sehr diplomatische Fassung. Gemeint war wohl: restaurando pinxit. Statt zu „restaurieren“ wurde das Bild neu gemalt und das Original verkauft. Nicht das Gemälde, sondern der Geldbeutel der Kirche wurde also „restauriert“.

Riberas großartigstes Werk dieser Art ist aber das Bild aus S. Trinità delle monache, jetzt im Museo Nazionale zu Neapel (Inv. Nr. 83979, h. 2,62, br. 1,64, Abb. 3). Das Gemälde befand sich bis 1813 in der Kirche S. Trinità delle monache auf der Epistelseite[1]) und wurde von jeher als ein Meisterwerk Riberas bewundert.[2]) Am 14. Februar 1813 kam es ins Museum.[3])

Der Heilige, weißbärtig mit wildem Haar, hat Feder und Rolle hingeworfen und ist vor der himmlischen Erscheinung aufs Knie gesunken. Er kniet auf dem rechten Bein, das linke ist gebeugt. Den Kopf stark in Dreiviertelansicht gedreht, blickt er, den Mund geöffnet, mit erhobenen Armen nach rechts zum Engel hinauf. Die Arme in den Ellbogen gebeugt. Unangenehm das Verschwinden des Daumens der rechten Hand. Auch den rechten Oberschenkel fühlt man nicht genug durch. Der Oberkörper ist entblößt. Den Unterkörper bedeckt ein weißes Hemd und ein roter Mantel. Der blondlockige Engel mit mächtigen Fittichen tritt nur mit dem Oberkörper aus der Wolke heraus. Er stößt in eine große halbmondförmige Posaune. Auf dem Steintisch Foliant und Totenkopf; felsiger Abhang als Grund, dessen Silhouette der Hauptdiagonale der Hochkomposition folgt. Knapper Blick auf den bewölkten Himmel. Das vollste Licht fällt auf den Kopf des Heiligen, im großen und ganzen ist aber das Licht sehr zerrissen. Gewandung und Modellierung mit größter Sorgfalt durchgeführt.

Das Gegenstück zu dem vom Engel aufschreckten Hieronymus bildet der „Hieronymus in Medidation“, der studierende Einsiedler. Aber er sitzt nicht mehr in der Klause, „im Gehäuse“, sondern draußen in der Wüste im flimmernden Sonnenlicht. So erblicken

[1]) P. Sarnelli, Guida dei forestieri Napoli 1791. L. Galanti, Guida di Napoli 1871. [2]) Dominici 127 giebt eine Beschreibung; er ist von dem Bild besonders begeistert und nennt es „maravigliosamente dipinto ed ottimamente ideato. Celano „Delle Notizie del Bello etc. della Città di Napoli“ 1792. VI, 12 nennt es eines der schönsten Werke Riberas. [3]) Nap. Nob. VIII. S. 48.

wir ihn in der Radierung (B. 3) von 1624, bez. oben links Monogr. Bartsch Register Nr. 4. Unten die — von Bartsch nicht berücksichtigte — Dedikation

Dedico mís obras y esta estampa al Serenissimo Principe Philiberto mí señor en Napoles año 1624

Iusepe de Riuera Spañol.

Zwei gegenseitige Kopien ohne Namen.

Der Heilige, ein Greis mit mildem, freundlichen Ausdruck, sitzt nach rechts gewandt auf der Erde, am Fuß einer zerfallenen Steinmauer. Er liest eifrig in einer Schriftrolle, die er in beiden Händen hält. Eine Art Mantel fällt von der linken Schulter herab über seinen Schoß. Auf der untersten Mauerquader Bücher. Ebenso auf einem Stein links vom Heiligen mehrere aufgeschlagene Bücher, dahinter erscheint der Löwenkopf.

Die Radierung bildet den größten Gegensatz zu B. 4 und 5. Nichts von Ringen, von Aufregung, von Sturm und Wolken. Es ist ein Bild der Zufriedenheit, des Glückes, das im beschaulichen Studieren fernab von der Welt liegt. Man könnte meinen, er überlese gerade noch einmal seine Schrift über das Eremitenleben, und seine Zufriedenheit scheint zu bestätigen, daß er sich in der weiten Einöde nicht einsam fühlt, sondern wirklich im Geist das Paradies durchwandelt:

„Super undam metuis humum exesa ieiuniis membra collidere? Sed dominus tecum iacet. Squalidi capitis horret inculta cœsaries? sed caput tuum Cristus est. Infinite eremi vastitas te terret? Sed tu paradisum deambulas. Quotiescunque illuc cogitatione conscenderis: toties in eremo non eris.“[1])

Ein warmer Sonnenschein überrieselt alles, und das Breitformat des Blattes tut schließlich noch ein Übriges, um dem ganzen etwas ungemein behagliches, ruhiges zu geben.

Und doch waltet hier ein hoher Ernst. Dies spürt man erst so recht, wenn man verwandte Schöpfungen aus dem XVII. Jahrhundert zum Vergleich heranzieht. Francesco Amato (B. 5) läßt seinen Hieronymus in der Wüste sitzen mit übereinandergeschlagenen Beinen in die Lektüre eines Pergamens vertieft wie ein Mann,

[1]) Hieronymus, De vita eremitica.

der bei der Pfeife seine Zeitung liest. Etwas besser Guercinos Bild (Stiche von Pasqualin). Sehr beliebt sind Putten, die dem Heiligen Gesellschaft leisten und mit dem Löwen und dem Kardinalshut spielen; so P. Testa (B. 15.) und G. F. Mucci. Renis radierter Hieronymus (B. 10) ist eine schmale, lange, süßlich-kraftlose Gestalt.

Im Zusammenhang mit Riberas Radierung seien einige hierher gehörige Handzeichnungen erwähnt. Sicher echt die Rötelzeichnung Uffizien 1386 h. 18,5 cm, br. 14 cm, weißes Papier. Der Heilige liegt auf der Erde in einem Pergament lesend, das er in beiden Händen hält. Sein linkes Bein ist etwas höher gestellt als das auf der Erde ausgestreckte rechte; vor ihm drei Bücher und Totenkopf. Die Zeichnung sehr sorgfältig.

Ebenso sauber die Rötelstudie im British Museum, weißes Papier, h. 25, br. 16,5 cm. Bez. auf dem Felsen rechts

Jusepe de
ribera fe^{t}
1626

ebenda ein gleiches Exemplar, gegenseitig; durch Abklatschen hergestellt? In den Uffizien (2192 F) ein sich mit dem erstgenannten deckendes Blatt, nur das fe^{t} hinter ribera fehlt. (Am Ende das ursprüngliche?)

Der Einsiedler, ein alter bärtiger Kahlkopf, ist mit dem linken Oberarm an einem niederen und mit dem rechten Unterarm an einem höheren Stumpf gebunden. Er steht auf dem rechten Fuß, der linke ist auf einem Felsblock aufgestützt. Nach rechts sich vorbeugend, blickt der Heilige auf ein Kreuz das auf dem Felsen liegt, auf den er seine linke Hand stützt. Ein Lendentuch ist sein einziges Kleidungsstück.

Mit etwas weniger Sicherheit möchte ich für die Echtheit der Dresdener Skizze eintreten, bezeichnet J^{e} Ribera. Es ist eine braun getuschte Federzeichnung, h. 15 cm, br. 18 cm.[1]) Dargestellt ist Hieronymus nach links gewandt, auf seinem Mantel unter einem Baum sitzend bei der Lektüre. Links zu seinen Füßen der Löwe. Die Zeichnung hat etwas für Ribera zu nervöses, ein wenig fahriges. Sicherlich stammt sie aus seinem Kreis.

[1]) Abgeb. in Woermanns Aufsatz. Zeitschrift f. bild. Kunst. I. 183.

Nichts mit ihm zu schaffen hat die flaue Studie in Weimar, eine schwach getuschte Federzeichnung braun auf gelbem Papier, h. 23,6, br. 18,4 cm: Hieronymus in der Wüste auf den Knieen lesend.

Aus dem Jahr 1622 stammt eine ganze Reihe von radierten Studienblättern, vor allem zwei Köpfe: „Männerkopf mit Binde im Haar (B. 8.) bez.

1622

Die späteren Abzüge zeigen außerdem unten den Vermerk F. V. Wyn. ex.

Der Dargestellte ist eine wahre Spottgeburt aus Dreck und Feuer. Er präsentiert sich im Profil nach rechts, damit man ja seine große Nase und die vorspringende Unterlippe recht deutlich hervortreten sieht. Stoppelbart auf Oberlippe und am Kinn. Kurze Haare, zum Teil durch die Binde verdeckt. Auf beiden Seiten des Halses Drüsen.

Den ersten Preis in der Schönheitskonkurrenz macht ihm jedoch sein Nachbar B. 9 bedenklich streitig bez. à hispanus.

Es ist ganz entschieden das ekelhafteste Modell Riberas. Empfindet man schon bei der Betrachtung des unbarmherzig genauen Konterfeis einen physischen Widerwillen, welch starke Nerven mußte dann erst der Peintre-graveur gehabt haben, um den Anblick dieses Scheusals längere Zeit aushalten zu können.

Was will eine Schindung des hl. Bartholomäus bedeuten neben diesem Kopf (fast Profil nach rechts) voller Warzen, auf denen Härchen sprießen, mit den beiden mächtigen, beutelgleichen Drüsen am Hals, die gleichfalls mit Warzen geziert sind. Die Zipfelmütze erscheint wie ein ganz organischer Auswuchs nach oben. Und zu all dem der unheimliche, diabolische Blick! Satanas in persona.

Auf den späteren Abzügen unten F. V. W. ex. Gandellini will 12 solcher Köpfe gekannt haben. Uns genügen diese beiden.

Technisch sind die Blätter ganz ungemein fein. Es ist jedoch keine eigentliche Radierkunst, was uns Ribera hier bietet, sondern es ist die Übersetzung seiner Malweise in die Radierung: wie er



Abb. 4 MUNDSTUDIEN



Abb. 5 SIMSON UND DELILA Córdoba



Abb. 6 MARTER DES HL. BARTHOLOMÄUS

dort die Formen durch die eigenartige Führung seines feinhaarigen Pinsels modelliert, so auch hier. Die Führung der feinen dünnen Striche ahmt die Maltechnik so vollkommen nach, daß man fast versucht ist, hier von einem „Radierpinsel" zu reden.

Neben diesen Köpfen sind uns aus diesem Jahr einige radierte Detailstudien erhalten, die zeigen, wie ernst es Ribera im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen mit dem genauen Studium der Einzelform, mit der festen, sicheren Zeichnung nahm. Die Beschreibung der Blätter bei Bartsch ist ungenau.

B. 15. 7 Augen im Umriß und 6 in Durchführung bez. unten

Josephf Ribera español

I. das Blatt in der Mitte geteilt

a) auf der linken Hälfte bez. Joseph Ribera espanol; ganz unten F. V. Wyn.

b) auf der rechten Hälfte bez. F. V. Wyn.

B. 16. Mund und Profilstudien. (Abb. 4.) Ein Untergesicht mit einem weit aufgerissenem Mund, Warze am Kinn, in Umriß und Durchführung. Ein kleinerer Mund, weniger weit geöffnet. Links oben eine Nase im Profil, nur Zeichnung. In der Mitte Nase von vorn; ganz rechts Profil eines Mannes ohne Augenangabe mit Warzen auf Nase und am Kinn, nur im Umriß. Schließlich noch eine Nase und ein Mund fast Profil, an der Nase eine Warze, in Durchführung.

Bez. rechts unten Joseph Ribera español.

I. in der Mitte getrennt

a) linke Hälfte bez. weiter unten F. V. W.

b) rechte Hälfte F. V. Wyn.

B. 17. 9 Ohren. 3 in Umriß, 6 in Durchführung in verschiedenen Ansichten und Verkürzungen, bez. unten rechts

ĴPR̂ 1622 ✝

I. in 2 Teile getrennt

a) linke Hälfte bez. Joseph Ribera espanol (gefälscht) und F. V. Wyn.

b) rechte Hälfte außer der genannten Bezeichnung noch unten F. V. W.

Dieselbe Widmung wie der „Hieronymus in Medidation" trägt eines der berühmtesten Werke Riberas: Die Marter des hl. Bartholomäus (B. 6, bei Bartsch in der Dedikation fälschlich mi obras statt mis obras, Abb. 6), die subtilste Radierung des peintre-graveur. „Cette pièce est la plus belle de l'œuvre de notre artiste et les bonnes épreuves en sont très rares.[1])

Der graubärtige Heilige, nur mit einem Lendentuch bekleidet, ist mit dem rechten Arm an einen Baumstumpf, mit dem linken an einen vom Stumpf ausgehenden Ast gebunden. Das rechte Bein ruht knieend auf einem Felsstück, das linke ist gebeugt.

Geduldig erträgt er das furchtbare Martyrium. In sicherem Glauben schaut er zum Himmel empor, aus dem zwei Hände ihm Krone und Palme reichen. (Auf dem Gemälde hielten nach Dominici[2]) zwei Putten die Märtyrerkrone.) Von dieser Stelle oben geht alles Licht aus, das vornehmlich den Heiligen überstrahlt.

Rechts steht der Henker, der, das Messer im Mund, ein Stück Haut vom Oberarm reißt. Hinter diesem Gesellen ein Krieger in Rüstung, den Beschauer anblickend und der Kopf eines Alten, der nach dem Heiligen sieht. Über diesen beiden werden Lanzenspitzen sichtbar: eine Andeutung der Wache, die auf dem Exekutionsplatz erschienen ist. Weiter im Hintergrund eine Gruppe von Alten und Kriegern. Links kommt der Oberkörper eines jungen Burschen hervor: der Gehilfe des Henkers. Lachend den Beschauer anblickend schärft er ein Messer. Zu seinen Füßen ein Baumstumpf und ein Kopf einer antiken Apollonstatue. Eine Zentralkomposition; mehr angedeutet als ausgeführt. Ein großer Ring von Soldaten und Zuschauern umschließt die Richtstätte, in deren Mitte der Henker sein grausiges Werk verrichtet.

Hauptlinie die Diagonale, die durch die Stellung des Heiligen bezeichnet wird. Ihr wirkt entgegen die große Schräge, die vom Kopf des Kriegers rechts über den des Henkers und des Märtyrers zu dem Jungen führt. Diese wird begleitet von der parallel laufenden Schrägen des großen Astes am Stamm. Das Spiel der beiden Hauptdiagonalen wiederholt sich in dem kleinen Stumpf mit dem

[1]) Bartsch a. a. O. [2]) vergl. S. 26.

Zweig links. Der steilen ersten Diagonalen wirkt schließlich noch die ebenso steile des großen Speeres in der Hand des Kriegers rechts entgegen.

Kein Werk Riberas ist so maßlos oft kopiert und nachgeahmt worden wie dieses.

1. Auf einer Kopie:

S. BARTHOLOMEVS

Steffano Scolari Forma a Vene[a.]

2. gegenseitige kleinere Kopie bez. links unten: Jusepe de Rivera spannol en Napoles.

3. Eine freiere Kopie von 1678, getreu nur der Heilige und der Henker. Der Märtyrer hat hier einen Nimbus. Der Junge nicht mehr lachend und weiter im Hintergrund. Im Vordergrund links ein Schild mit Aufschrift IHS., rechts eine Kriegergruppe. Aus den Lüften naht ein Engel mit einem Band, worauf zu lesen ist: S. BARTHOL: PATRON: CONVI. 1678. ganz rechts oben Hand mit Krone. Unten eine Dedikation:

Santo Bartholomeo
Pontificy ac Caesarei Convictorum Collegy Pragensis Societatis JESU
Patrono
Honoris ergo
D. D.
Per illustris, Generosus ac Eruditus D. Maximilianus
Klozek, Eqves Bohemus de Zampach, Augustissimae
Imperatricis Annae Alumnus Liber ex eodem Convictu.
Dan Carlo Kommex delin. Philipp Kilian sculp.

4. Kopie. Stich in Folio. Auf die Mittelgruppe beschränkt. Die Hände mit Krone oben fehlen. Unten links zieht ein Henker den Strick an, mit dem der linke Fuß des Heiligen festgebunden ist. Der Kopf des Märtyrers süßlich, ausdruckslos.

A paris Chez P. Landry rue St. Jaques â St. François de Sales

S. BARTHOLOMAEVS.

5. Gegenseit. nicht ganz getreue Kopie. Kniestück. Henker mit einem Teil des Heiligentorso.

Aber auch von Malern wurde die Radierung ausgenutzt. So Kopie des Blattes in dem Gemälde im Palazzo Rospigliosi Rom, ebenso in Neapel bei Principe di Casapesenna. Das Gemälde Mus. in Cadiz Nr. 42 gibt die Mittelgruppe nach der Radierung wieder.

Auch eine braune Federzeichnung und eine sehr flotte größere Rötelskizze (Kniestück) im Louvre gehen auf Riberas Komposition zurück; ebenso eine weiß gehöhte Kohlezeichnung im British Museum und ein Deckenentwurf (bologn. Schule) im Victoria and Albert Museum London (Jonides Sammlung), eine braun getuschte Federzeichnung.

Das wüste Opus in der Pittigalerie mit seinem Sammelsurium von allen möglichen Riberaschen Figuren hat natürlich gar nichts mit dem Meister zu schaffen. Vor allem der lachende Knabe aus der Radierung entlehnt. Höchst geschmacklos wie hier der Antikenkopf in die Mitte gepflanzt ist und dazu noch auf der Nase liegt.

In manchen Punkten mit diesem Werk verwandt ist das Bild bei M. Hernando in Madrid[1]), dem auch das Gemälde im Museum von Grenoble Nr. 55[2]) nahe steht. Das gemeine — sehr schlecht erhaltene — Bild im Museum von Barcelona (h. 2,—, br. 1,50) ist trotz der Bezeichnung Jusepe de Ribera espanol F. 1644 keine Arbeit des Meisters; zumal keine Schöpfung aus seiner reifen Zeit![3])

Eine höchst interessante spanische Imitation ist das Gemälde in der großen Kapelle in S. Andrés zu Valencia (rechts vom Eingang in die Kirche).

Nachahmungen ferner die Halbfigurenbilder im Prado 991, Venedig Accademia 61, München Pinak. 1288, Chemnitz (früher Dresden 690) und das Gemälde in Stockholm.

Den Abschluß von Riberas Glanzzeit als Radierer bildet der „Silen" von 1628 (B. 13), dem jedoch das große Gemälde von 1626 im Museo Nazionale zu Neapel vorangeht.

Dieses Bild ist auf einem Zettel, den eine Schlange im Maule hält, bezeichnet:

Josephus á Ribera. Hispanus Valentin
et accademicus Romanus faciebat.
partenope 1626.

Ein außerordentlich feister, völlig unbekleideter bartloser Mann,

[1]) Abbildung in Las joyas de la Exposicion historico — Europea de Madrid 1892. B. II. Tafel CXCI und CXCII. [2]) cf. Gaz. d. B.-A. I. per. VII. 73. [3]) Ähnlich diesem Gemälde und dem im Pittipalast ein Bild früher beim Grafen Jacob Derby. Knowsley. (alt. ped 6. pol. 10. lat. ped. 5. pol. 3.) Stich von H. Winstanley.

den man kaum Bacchus nennen darf, jedoch eigentlich auch nicht Silen, da er keineswegs genau als solcher gekennzeichnet ist, hat sich der Länge nach auf die Erde gelagert. Nur ein geflecktes Tuch mildert die etwas harte Position. Dieses Tuch ist mit dem einen Ende noch über das niedere Felsstück gebreitet, auf das der Zechgenoß seinen linken Unterarm gelegt hat. Die Rechte hat er erhoben; in der Hand hält er eine Muschel, in die ein Satyr dunkelfarbenen Wein aus einem Schlauch einschenkt. Der feiste Schlemmer blickt hinauf, die Muschel soll ja bis zum Rand gefüllt werden — gemischt wird der schwere Kyprier natürlich nicht! — und im Vorgefühl von solchem Glück genießt er jetzt den für ihn höchsten Augenblick: sein Mund ist halb geöffnet, die Zähne werden sichtbar, man glaubt sein wohlgefälliges, das Wonnegefühl kaum verhehlendes Schnaufen, oder vielleicht besser gesagt Grunzen zu hören. Der Satyr ziemlich de face gesehen, rechten Fuß hochgestellt, neigt sich stark vornüber, die Nase dicht über der Schale; als ob er den Duft des Göttersaftes so recht ordentlich einsaugen wollte. Seine Rechte umfaßt die Schlauchmündung, sein linker Arm greift über den Kopf; er drückt mit der linken Hand auf den Schlauch, dessen Inhalt eben erst angebrochen wird: Wir stehen am Beginn des Gelages. Das sehen wir auch aus der Beschäftigung des Faunes rechts, der im Begriff ist, dem Zechkumpan einen Kranz aus Weinlaub aufs dunkelhaarige Haupt zu drücken. Wie sein Kollege Mundschenk ist er mit Eselsohren geziert, zeichnet sich aber durch größere Widderhörner aus; er trägt ein Fellchen auf dem Oberkörper und läßt seine Bocksfüße sehen. Die beiden Gesellen sind mit Distelkränzen geschmückt. Einen merkwürdigen Kontrast bildet zu dieser Gruppe der blondlockige Profilkopf eines Jünglings, ein junger Apoll, der nach der Szene im Vordergrund blickt. Ihm wendet sich lächelnd ein Faun zu, dessen Kopf ganz im Dunkeln liegt.

Links sitzt ein junger Bursch mit Silensohren. Er ist mit einem Fell bekleidet und blickt, aus vollem Halse lachend, den Beschauer fröhlich an. Es ist der Hüter des Esels, auf dem der feiste Zecher sich wohl zum Gelag begeben hat. Nun ist ihm eine weitere Aufgabe zugefallen: er sorgt für die Tafelmusik; das edle

Grautier, vom Hals ab links sichtbar, posaunt aus Leibeskräften drauf los, dabei sein ganzes famoses Gebiß zeigend. Ein Konzert, vollkommen der Gelegenheit angemessen.

Aber auch für einen würdigen Abschluß der Szene ist gesorgt: zwei mächtige Weinkufen und ein Stück Mauer, über dem links ein Fetzen schönsten italienischen Himmels sichtbar wird.

Selbst der Erdboden darf nicht stumm bleiben. Auch da muß etwas kribbeln und krabbeln: eine schwerfällige Schildkröte und ein flinkes Schlänglein, Muschel und Hirtenstab.

Ein warmes Licht strahlt hernieder; vor allem leuchtet es über den ganzen Körper des dicken Gastes, der sich förmlich im Licht zu baden scheint. Auch der Junge ist ziemlich hell beleuchtet. Über die andern aber huscht das Licht nur lustig hin.

Kein Gelage im Keller, nein draußen in Gottes freier Luft. Das Inkarnat in diesem sehr gedunkelten Bild stark rötlich.

Erscheint die Komposition im ersten Augenblick ebenso kraus wie die Eselsmusik, so merkt man doch bald die feine Berechnung; ganz der Stimmung entsprechend bildet eine sanfte, schlaffe Diagonale die Hauptlinie.

Ribera zeigt hier sein ganzes Können; Mensch wie Tier ist gleich vortrefflich wiedergegeben: der Knabenkörper, das klassische Jünglingsgesicht, die feiste, schwammige moles des Zechers, die knochigen, sehnigen Gestalten der Faune. Auch die starken Verkürzungen kommen zu ihrem Recht, vor allem im einschenkenden Faun.

Der Hauptvorwurf, den man dem Bild machen kann, ist der einer allzugroßen Reliefmäßigkeit. Trotz aller Verkürzungen stehen die Figuren noch zu sehr in einer Ebene, fehlt die eigentliche Tiefe.

In jeder Hinsicht die Vollendung dieses Werkes ist die Radierung von 1628. (Abb. 7.) Hier ist die Tiefenwirkung erreicht, hier kommt das Licht erst zur vollen Herrschaft, alles scheint geradezu in einem Meer von Licht zu schwimmen. (B. 13.)

I. Bez. auf dem Stein rechts:

Joseph á Ribera Hisp^s. Valenti^s
Setaben *f.* Partenope.
1628.

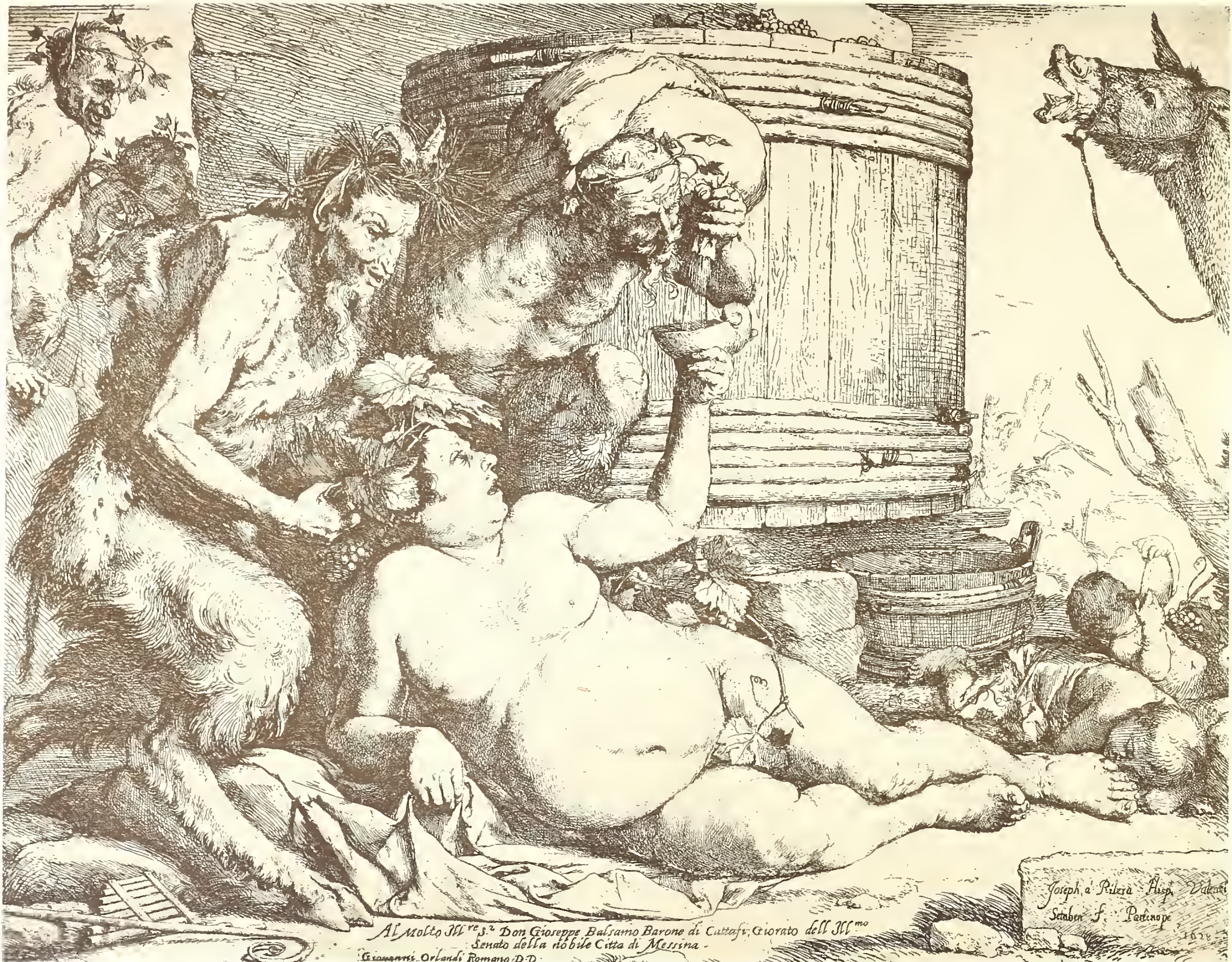


Abb. 7 DER SILEN

II. Auf den späteren Abzügen noch eine Dedikation:
Al Molto M_{re} Sr Don Gioseppe Balsamo Barone di Cattafi Girato Senato della nobile Citta di Messina Giouanni Orlandi Romano D. D.
III. Gegens. vorzügliche Kopie, hinzugefügt ein „Romae D. D.“ (Die Firma Riberas hier natürlich links.)
IV. Gegens. Kopie, unter dem Hirtenstab: alla Pace Gio Jacomo Roßi formis Roma 1649.
V. Gegens. Kopie ohne Namen.
VI. Karrikaturhafte schwächliche Nachahmung von Franc. Burani. (Bartsch XX, 89, 1.)

Die Radierung natürlich gegenseitig zum Gemälde. Der Mundschenk beugt sich nicht so sehr über die Schale, er macht ein sehr vergnügliches Gesicht. Auf der Seite des bekränzenden Fauns die Radierung breiter als das Bild; man sieht fast die ganze Gestalt dieses Fauns, vor allem auch sein Bocksschwänzchen. Hinter ihm sitzt auf einer Art Brüstung oder hohem Felsblock ein anderer mit dem Rücken nach uns. Er hat sich in einer Vierteldrehung nach rechts zu dem Beschauer umgewandt und läßt, sich mit der Rechten auf den Stein stützend in der Linken eine Flöte, sein grinsendes Antlitz sehen; er trägt wie der kränzende Faun einen dünnen Rebenkranz im Haar. Noch weiter im Hintergrund erblicken wir einen nur mit dem Oberkörper sichtbar werdenden schönen weinlaubbekränzten Jüngling, der in der erhobenen graziös nach dem Gesicht zu gebogenen Hand ein Tambourin hält. Diese Figur ist die einzige völlig im Schatten liegende Gestalt.

Der lachende Junge ist verschwunden. Dafür liegen zu Füßen des „Silens“ zwei Kinder. Das eine liegt von dem Weingenuß überwältigt schlafend am Boden, Kopf nach vornen, fast die Sohlen des Dicken berührend (und beriechend!). Das andere liegt an den Rücken seines Gespielen gelehnt und leert gerade sich zurückbeugend eine Schale Weins. Wie die Alten sungen... Eingefügt sind die Kinder aber auch schon aus rein tektonischen Gründen. In ihnen klingt die Diagonale aus, die oben beim lachenden Faun anhebt.

Der Esel streckt den Hals steiler in die Höhe, seine Bewegung

wird kräftig von dem Baumstumpf rechts aufgenommen und unterstützt. Schildkröte, Muschel und Schlange sind verschwunden, nur der Stab und eine Syrinx liegen am Boden. Die dunkeln Schranken des Grundes sind durchbrochen. Nicht mehr in einem Hof, sondern frei draußen, beim Weinberg spielt sich der Vorgang ab. Als Hintergrundsfolie dient dazu eine große bis über den Rand mit Trauben gefüllte Kufe, die auf einem Gerüst aus Holz und Stein ruht, und ein großer Felsblock. Unter der Kufe eine kleine Bütte. Rechts aber öffnet sich der Blick auf die im Sonnenlicht flimmernde Ferne, die von lustigem Leben erfüllt ist: eine muntere Vogelschar schwingt sich durch die Lüfte.

Wundervoll, wie alles vom Sonnenlicht durchdrungen, ausgezeichnet, wie der Blick in die Tiefe geführt wird; meisterlich die Technik, wie das fette Fleisch, das Stoffliche in den Fellen herausgebracht ist; sehr fein der Unterschied in der subtilen Behandlung der nahegelegenen, deutlich erkennbaren Dinge und der impressionistischen Art, in der mit intermittierenden Linien die verschwimmende Ferne gezeichnet ist.

Es ist leicht erklärlich, daß Leute, die mehr an Raffaelische Madonnen gewöhnt sind, vor allem über die Gestalt des Bacchus oder Silens in Aufregung geraten, und daß Jacob Burckhardt ihn gar nicht anders als „abscheulich" finden konnte. Will man aber wirklich gerecht sein, so wird man dieses lebensprühende, humorvolle, mit höchstem künstlerischem Ernst und größter Sorgfalt durchgeführte Werk nicht mit dem Wort „gemein" abtun können. Was sollte man denn da erst zu Poussins „trunkenem Silen" im Prado (2052) sagen? Äußerlich ist das Poussinsche Bild ziemlich mit Riberas Schöpfung verwandt, jedoch in jedem Punkte roher. Auch hier ein feister, nun aber wirklich widriger, dazu noch in stärkster Verkürzung gesehener Zecher, der seine Schale einem Faun zum Einschenken hinhält. Dieser preßt aus einer Traube direkt den Saft in das Gefäß. Die beiden Kinder fehlen auch nicht; das eine pickt Trauben, das andere befriedigt ein natürliches Bedürfnis. Das Inkarnat sehr stark rötlich. Es fehlt diesem Jugendwerk des großen Franzosen wirklich jeglicher Witz; Poussin glaubte

ihn durch Gemeinheit und bravourmäßige Verkürzungen ersetzen zu können.

Was Riberas Komposition anlangt, vor allem die der Radierung, so scheint sie mir stark von Mantegnas Stich „Bacchanal an der Kufe“ beeinflußt zu sein. Der feiste Schlemmer, der schöne Jüngling, die Kufe mit Trauben gefüllt, finden sich bereits hier, ebenso die Verwendung der beiden zechenden Putti.

Bartsch weist noch eine ganze Anzahl Blätter Ribera zu. Abgesehen von dem im Kap. 3 zu erwähnenden Don Juan von 1648 (B. 14) scheint mir nur B. 10 „Der Dichter“, zweifelsohne von Riberas Hand zu stammen. Entstanden ungefähr zwischen 1624 und 1628. Das Blatt weist alle Feinheiten der Riberaschen Technik auf. Ein lorbeergekrönter Mann in einen Mantel gehüllt steht ziemlich de face, mit gesenktem Haupt, das er auf seine Linke stützt. Der linke Ellbogen ruht auf einem Felsblock.

Ein Blatt in Erinnerung an Gestalten Raffaels geschaffen. Und doch so ganz anders. Es fehlt die letzte Klarheit des Plastikers; wo ist der rechte Arm? wo das Standbein? dies alles ist nicht recht durchgefühlt. Dafür aber ist das Ganze von einer wirklich dichterischen, schwermütigen (spanischen!) Stimmung erfüllt. Nicht ganz mit Unrecht hat man schon das Blatt „Dante“ nennen wollen.

Vielleicht ist auch B. 2, ein heiliger Sebastian, eine Schöpfung Riberas. Es ist eine sehr leicht und geistreich behandelte Radierung.

Der Heilige, mit Lendentuch bekleidet, an einen Baumstamm gefesselt. Kopf in Dreiviertelansicht. Blick nach links oben. Die Linke frei mit einer Gebärde der Ergebung ausgestreckt. Kniestück.

Nicht von Ribera ist aber eines der berühmtesten Blätter: „Satyr von Amor gezüchtigt.“ (B. 12.) In dem prächtigen Blatt zeigt sich ein ganz anderer Sinn für die radierte Linie, wie er Ribera nie eigen geworden ist. Die ganze Zeichnung ist viel zusammengezogener; eine Hand wie die des Putto, die die Rute schwingt, ist für Ribera eine Unmöglichkeit.

Das Blatt steht in seiner Art (man beachte nur noch die Haarbehandlung) Salvator Rosa sehr nahe, der jedoch nicht der Autor sein kann, wie schon das Monogramm zeigt.

Ein „R“ aus dem Monogramm herauslesen zu wollen, ist schlechterdings unmöglich. Es lautet oder aufgelöst S. V. (?) N. J. (oder L?).

Die „Pietà“ (B. 1) soll bei den Beweinungsbildern ihre Besprechung finden.

Höchst zweifelhaft die in der Technik sehr derbe Radierung „Kampf von Kentaur und Triton“ (B. 11). Die beiden gehen mit Keulen aufeinander los. Im Hintergrund links ein Triton in das Meer hinausschwimmend mit einer Nymphe.

Hinter den Bergen rechts sieht man die untergehende Sonne, doch ist das Beleuchtungsproblem nicht viel durchgearbeitet.[1])

Zweifelhaft auch die Wappenradierung (B. 18, das Exemplar der Wiener Hofbibliothek, das mir einzig bekannte). Auffallend die Nüchternheit und Glätte der Technik; vielleicht brachte das jedoch der Gegenstand mit sich. Aber auch die Überschneidung des Gesichts bei dem mittleren die Krone tragenden Engel ist wenig künstlerisch und wirkt etwas peinlich. Die beiden seitlichen Engel oder Putten finden sich als Nr. 19 in der noch zu besprechenden Zeichenschule wieder.

Kristeller[2]) hat von dem Silen ausgehend eine Analyse der Riberaschen Radierkunst zu geben versucht. Er sagt von ihr:

„Die zeichnerisch geführte, breit angelegte Ätzlinie, die fast nie der Nachhilfe mit Stichel oder Nadel bedarf, ist ihre Grundlage.

Die tiefen Schatten, die aus gekreuzten Lagen mehr oder weniger regelmäßig und gerundeter Linien bestehen, läßt er schnell und weich in die großen Flächen hellen Lichtes übergehen und erzielt dabei mit wenigen feinen Linien oder Punkten die größten plastischen und malerischen Wirkungen. Ein paar weich gegeschwungene Linien auf dem beleuchteten Körper, eine Überschneidung der zarten Umrißlinie, ein scharf absetzender Schatten geben unmittelbar den Charakter des Fetten, Weichen oder des hart muskulösen Fleisches oder die Falten der Haut wieder. Die

[1]) Das Monogramm Riberas auf dem Stich „Ruhe auf der Flucht“ Carolus Sarazenus Inuent. F. v. Wyn. exc. ist eine eigenmächtige Hinzufügung Wyngaerdes. (vergl. Bartsch XX. 87). [2]) vergl. Einleitung.

Umrißlinie ist mit der größten Lebendigkeit und Elastizität geführt, im Licht ganz zart, oft kaum merkbar, dann vom Schatten des dunkeln Hintergrunds verschlungen, häufig aussetzend oder in die Form einbiegend. Die breiten Halbtöne sind durch lange, gleichlaufende Linien gebildet."

Dem gegenüber ist jedoch das zu beachten, was bei den Studienköpfen (B. 8 und 9) über Riberas Radiermalerei gesagt wurde. Bemerkt sei noch, daß Ribera mit gekreuzten Linien äußerst sparsam verfährt und den Schatten lieber durch bald enge, bald weiter geführte Parallestriche nüanciert.

Die zeichnerische Vortrefflichkeit der Radierungen Riberas blieb nicht unausgenutzt. Einzelne Teile wurden in einer „Zeichenschule" verwertet, vor allem Details aus B. 4 und 13, B. 15—17.

Der Titel dieser Zeichenschule lautet (S. 1.).

Livre
de
Portraiture
receuilly des œuvres de Joseph de Riuera
dit l'Espagnolet
Et Gravé à l'eau forte par Louis Ferdinand
A Paris 1650 chez Nicolas Langlois Rue Sainct Jacques a la Victoire
[Neu herausgegeben wurde das Buch in Madrid 1774.]

Der Inhalt:

Bl. 1. Das zitierte Titelblatt.
2. 4 Kopfmaße.
3. 6 Augen.
4. 7 Augen.
5. 12 Mund und Nasen.
6. B. 16. Gegendruck r. Hälfte.
7. B. 16. Gegendruck l. Hälfte.
8. B. 17. I. a.
9. B. 17. I. b.
10. 4 Köpfe von Jünglingen und ein Greisenkopf.
11. 8 Füße.
12. 6 Hände. 3 im Umriß, 3 in Durchführung.
13. Unterkörper des „Silen", die Beine des Hieronymus B. 4, alle in Umriß.

Bl. 14. Dasselbe in Durchführung. Hinzugekommen noch der Fuß des Henkers B. 6.
15. Hieronymustorso B. 3.
Hand mit Griff der Trompete B. 5.
Hand mit einem Blatt.
Silensarm mit Schale. B. 13.
16. Hieronymi linker Arm mit Stein in Umriß und Durchführung. Arm des Faun, der den Schlauch preßt. Der andere Arm dieses Faun. Die Kinderhand mit Schale (aus B. 13).
17. Füße des Hieronymus in Umriß und Durchführung B. 5.

Bl. 18. Der Engel mit der gewundenen Posaune B. 4.
19. Ein Putto in 2 Ansichten.
Bl. 20. Bartholomäusschinder B. 6.
21. B. 8.
22. B. 9.

II. Diese „Schule" stach G. Valk nach. Der Titel in den ersten 5 Zeilen wie bei I. dann heißt es: G. Valk Excudit.

Hinzugefügt sind noch 2 Blätter:

23. Reuiger Petrus. Halbfigur aus B. 7.
24. Der Dichter.

III. Valk stach noch eine andere Schule nach, deren Hauptbestandteil aber Zeichnungen nach einem anderen Meister ausmachen. Genannt wird dieser hier Palma giovane. Mir scheint es scheint aber viel eher ein Bologneser Maler zu sein, und wenn man einen Namen nennen soll: Guercino. Vielleicht bezieht sich auf diese Folge die bereits erwähnte Äußerung Gandellinis.

Auf dem ersten Blatt Halbfigur eines Mannes in Profil, der auf eine Tafel, die links auf einer Staffelei steht, folgenden Titel geschrieben hat:

Tabulæ
De Institutionibus praecipuis
ad
Picturam
Necessariis ac Inventae
Per
Josephum River Spaniolette
et Jacomo Palma
Gerardus Valck Excudit
op den Dam
— tot Amsterdam

Mir sind 23 Blatt dieser Schule bekannt. Für uns kommen nur die ersten Blätter in Betracht, die vor allem aus dem Livre de Portraiture Blatt 2, 3 und 8 bringen.

IV. Schließlich ist noch eine Zeichenschule, aus 12 Blatt bestehend, zu erwähnen, die gewissermaßen eine Auswahl aus dem Livre de Portraiture mit einigen Varianten bietet.

1. Der Dichter B. 10 nach links.

Auf dem Felsblock liest man

Joseph Riber
espanōl
invenit

2. Augen.
3. Ohren.
4. Mund, Nase, Profil.
5. Köpfe von Silen B. 13; B. 8; Antikenkopf.
6. Kopf des Hieronymus in der Wüste B. 5, eines Greises, des Schinders.
7. B. 9 nach links.
8. Hände.
9. Füße.
10. Beine des Hieronymus B. 4 und des Silen B. 13.
11. B. 5 mit Varianten, vor allem fehlt die Trompete.
12. B. 6 Mittelteil nach links.

5.

In die Zeit des Silenbildes, oder besser gesagt wohl etwas vorher, fällt die Entstehung des leider verschollenen Gemäldes „Simson und Delila".[1]) Glücklicherweise ist uns aber noch eine köstliche Studie zu dem Werk in einer Zeichnung des Museums von Cordoba erhalten, die völligen Aufschluß über die Komposition des Gemäldes gibt.

Die Handzeichnung des Meisters ist sehr sorgfältig mit Bleistift und Rötel ausgeführt (br. 39,7 cm, h. 28,0, Abb. 5).

Simson, ein Mann von wirklich herkulischem Körperbau, liegt schlafend am Boden; der Köper so gedreht, daß seine Ebene parallel der des Beschauers ist. Er ruht mit seiner linken Seite an den linken Oberschenkel Delilas angelehnt. Delila selbst sitzt auf drei mit Quasten verzierten Polstern. Simsons Oberarm liegt auf dem linken Oberschenkel der Gattin, während sein Unterarm schlaff herabhängt. Seinen unschönen — im Gesicht etwas aufgedunsenen — Kopf hat er auf die linke Seite geneigt, die Beine etwas nach hinten weit ausgestreckt. Er trägt einen leichten Lederpanzer, die die Modellierung der Brust vollkommen durchblicken läßt.

Ganz vorzüglich ist die Gelöstheit des gewaltigen Körpers im Schlaf ausgedrückt. Durch das halbtote Aussehen wird man an einen Christus einer Pietà, erinnert; jedoch hat die ganze Lage mit der seitlichen Drehung und dem aufliegenden Arm — wodurch sehr geschickt der Eindruck der latenten Kraft erregt und der des völlig Leblosen vermieden wird — noch viel mehr mit der des Silens gemein. Fast möchte man ihn als Pendant auf-

[1]) Zusammen mtt einem ebenfalls verschollenen Gemälde „Jael und Sisera" früher im „Spiegelsaal" des Madrider Palastes vergl. auch Justi, Velasquez I. 274.

fassen. In beiden Fällen interessierte den Künstler die Wiedergabe eines schweren, ungefügen männlichen Körpers, namentlich aber die Darstellung eines verschobenen, hängenden Bauches. Diesem Problem opferte der Meister gern jede äußere Schönheit.

Über Simson beugt sich von hinten her ein in starker Verkürzung gesehener Philister weit vor, der im Begriff ist, mit dem Messer in seiner Rechten Simsons Vorderschädel glatt zu rasieren.

Dalila, das Weibchen. Eine völlig correggeske, sinnliche Gestalt. Namentlich ihr Köpfchen erinnert an den großen Italiener. Sie sitzt auf Polstern, bekleidet mit Rock und Leibchen; das dünne Hemd läßt ihren Busen durchfühlen.

In ihrer nach unten ausgestreckten Linken hält sie einen Geldbeutel und weist, sich etwas nach links biegend, mit einer Vierteldrehung nach dem Beschauer, mit der erhobenen Rechten nach links. Ihren Kopf wendet sie nach rechts in Dreiviertelansicht zu einem Krieger, dem sie einen Befehl zu geben scheint. Der Körper des Weibes ist sorgfältig modelliert, eine wirklich correggeske Sinnlichkeit ausströmend, nur der rechte Arm wirkt etwas plump.

Der bärtige Krieger, zu dem sich die Treulose wendet, kommt von rechts herbeigeeilt, blickt nach dem Schlafenden und ist im Begriff, mit der Rechten sein Schwert zu ziehen, das er in der Linken hält. Er trägt einen Lederpanzer, der an den Schultern durch metallene Achselstücke zusammengehalten wird; auf dem Kopf einen Helm mit herabgesenkten Backenklappen. Die Arme sind nackt, nur werden oben die Enden des kurzämeligen Hemdes sichtbar.

Zu seinen Füßen eine kauernde männliche Gestalt, in der Tätigkeit nicht recht klar; übergreifende Rechte, nach Simson den Kopf wendend.

Links im Hintergrund wird ein Soldat — wie der erste Krieger gewappnet — mit dem Oberkörper sichtbar. Mit seiner übergreifenden Rechten schiebt der Bursch einen Vorhang zurück und hält in der Linken horizontal ausgestreckt den Degen. Der Vorhang gehört wohl zum Bett, das links erscheint. Rechts ragen Speere in das Bild hinein, auf weitere Krieger schließen lassend.

Das Ganze wirkt recht lebendig. Die Hauptlinie wie beim „Silen“ eine sanfte Diagonale. Das Breitformat selbstverständlich. Jedoch finden sich hier noch mehr Ungeschicklichkeiten als bei dem Silen von 1626. Hier wie da das in eine Ebene gedrängte, Reliefmäßige.

Der Endpunkt der Diagonale auch hier nicht glücklich bezeichnet: die ganz verzettelt wirkende Figur des Kriegers im Hintergrund links. Übel auch, wie der scherende Philister zwischen Delilas Arm und Simsons Kopf und Schulter eingepreßt erscheint.

Freilich muß man bedenken, daß es nur eine Zeichnung und kein ausgeführtes Gemälde ist.

Höchst interessant der Vergleich mit dem Rembrandtschen Werk gleichen Inhalts aus dem Jahre der Riberaschen Silensradierung: 1628. (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) Auffallend — um mit dem Kleinen zu beginnen — die Verwandtschaft im Motiv des beim Vorhang lauernden Soldaten. Auch hier das Hauptlicht auf dem Antlitz Delilas. Aber welche Genialität bei dem 22jährigen Rembrandt! Da ist nichts von Reliefmäßigem, mit jeder Figur geht es mehr in der Tiefe. Und zu dem eine einfachere, straffere Komposition. Keine Person unentbehrlich. Alles viel dramatischer, aufgeregter, spannender. Nicht zum geringsten ist dies alles durch das Hochformat erreicht, durch die äußere steile Diagonale, die als Hauptlinie vom oberen Vorhangende über den Kulissenkrieger, den Saum des Vorhangs, Delilas Kopf zu ihrem Fuß sich senkt. Ein ganz ungemein berechnetes Bild, auf dessen weitere Feinheiten hier nicht eingegangen werden kann. Trotz alledem wirkt Rembrandt aber hier im Grunde ebenso leer wie Ribera; es ist halt auch beim ihm alles gestellt: ein „Lebendes Bild“.

Noch vor der Simsonzeichnung entstanden ist die kleine feine Rötelstudie zu einem hl. Michael, ebenfalls im Museum von Cordoba. Der Erzengel, geflügelt, in der erhobenen ausholenden Rechten das Flammenschwert schwingend, in der Linken den Schild tragend mit der Aufschrift QVIS VT DEVS, steht mit dem rechten Fuß auf dem Rücken eines Verdammten. Sein linker Fuß schwebt in der Luft. Der Himmelsbote scheint mit dem Verdammten durch

die Lüfte zu sausen, ihn in die Hölle hinabzupeitschen. Des Engels Haupt ist gesenkt, beschattet von der Eisenhaube. Er trägt einen Lederpanzer, der in Form und Behandlung ganz dem Simsons gleicht. Unter dem Panzer flattert ein helles Untergewand im Wind. Der Gefallene ist eine nicht in allen Teilen gelungene Aktstudie in stärkster Verkürzung; trefflich modelliert ist der Rücken. Die Rechte greift nach dem Kopf, jedoch ist gerade hier die Verkürzung mißglückt. Peinlich auch, daß das linke Bein fast völlig verschwindet.

6.

Das derbe Trinklied, das uns aus dem „Silen“ von 1626 entgegentönt, ist jedoch nicht die einzige Melodie, die der Künstler in diesem Jahre angestimmt hat. Fremd allem irdischen Genuß und ganz in der Gottheit aufgehend, zeigte er uns bereits den Petersburger Hieronymus; vor allem aber von mächtigstem Pathos getragen ist seine „Magdalena in Extase“ in der Academia de S. Fernando in Madrid. (Abb. 8.)

Bez. Jusepe de Ribera
español *F.* 1626.

Dieses in seiner Auffassung so tiefe, alle andern Darstellungen des Themas weit hinter sich lassende Werk ist leider nicht mehr zum besten erhalten. Restaurationen machen sich an vielen Stellen recht störend bemerkbar.

Wiedergegeben ist eine Verzückung der büßenden schönen Sünderin, die der Legende zufolge siebenmal des Tags von Engeln in die Lüfte erhoben worden sein soll.

Wir erblicken die Heilige im freien Äther auf einer Wolke, die von Engeln getragen wird, knieend, nach rechts gewendet, mit großen voll aufgeschlagenen Augen nach links oben blickend, die Hände auf der Brust gekreuzt. Ihr prächtiges braunes Haar fließt in großen Wellen über ihren Nacken herab. Störend der harte Kontur des etwas langen Halses.

Die ganz jugendliche Heilige, eine kaum erblühte Jungfrau, trägt ein zerrissenes, härenes Gewand, darüber einen roten Mantel, der in den Lüften flattert.



Braun & Clement

Abb. 8 EXTASE DER HL. MARIA MAGDALENA
Madrid Ac. de S. Fernando



Phot. Hanfstaengl

Abb. 9 DER HL. SEBASTIAN VON DEN FRAUEN GEPFLEGT
Petersburg

Wundervoll die Putti, die in keiner Weise hinter denen eines Tizian oder Rubens zurückbleiben. Vorn rechts trägt einer aufblickend in der erhobenen Linken die Geißel, neben ihm einer das Salbgefäß und weiter hinten ein anderer einen Totenkopf; wieder andere halten Magdalenas Mantel.

Tief unten erblicken wir Marseille, als Modell hat der Neapolitaner Golf gedient. Am Himmel Wolken. Die Färbung etwas schwer. Bei den Engeln fällt bereits das durchscheinende Rot und die roten Konturen auf.

Justi rühmt das Bild außerordentlich.[1]) „Das erste Beispiel jenes schwermütigen Frauentypus, der bei ihm viele Jahre lang wiederkehrt, mit seinen großen dunklen träumerischen Augen und den langen Händen mit den dünnen Fingern; in ruhigem Zauber kaum von italienischen Malern dieses Jahrhunderts erreicht."

7.

Aus dem Jahre der Silensradierung stammt das tiefernste Gemälde „Sebastian von den Frauen gepflegt". Nr. 331 der Petersburger Eremitage. (1,56×1,89, Abb. 9.), bez.

IOSEPH A' RIBERA HISP[s]

VALÊTIN. SET—BÊ ACC.

ROM[s]. PATENOPE F.

1628.

Nicht in allen Teilen tadellos erhalten. (Mantel Irenens, Lendentuch rechts.) Der von den Pfeilschüssen zu Tod verwundete goldlockige, in den Zügen noch knabenhafte Glaubensheld liegt fast horizontal auf dem Rücken, die Beine nach links ausgestreckt; seine Linke hängt hoch am Baumstumpf festgebunden, die Rechte ruht am Boden. Nur ein Lendentuch bedeckt die Blöße des Heiligen. Links neigt sich Irene, eine Frau mit edlem, an griechische Vorbilder gemahnenden Kopf, knieend über Sebastian, im Begriff einen Pfeil aus seiner Brust zu entfernen. Ihre ältliche Begleiterin, die neben ihr steht, trägt eine Balsamflasche. Das Licht kommt

[1]) Justi, Velasquez I, 293.

von links, geht über Irenens Antlitz und fällt ziemlich voll auf den Heiligen. Das starke Streben nach Plastik ist unverkennbar.

Das fast völlig Geruhte in dem Märtyrer erschien aber dem Künstler doch als zu wenig heldenhaft. Für die Folge gibt er den Oberkörper in aufrechter Haltung wieder, was das Zusammenbrechen viel wirksamer und deutlicher macht: er ist erst im Begriff, seine Kraft zu verlieren. In dieser Fassung bekommt die Gestalt mit den hochgereckten Armen etwas von einem Aufschrei. In dieser Form wurde Riberas Sebastian sehr beliebt und vielfach nachgeahmt. Ein Original Riberas, das uns den Heiligen mit den beiden Frauen in der neuen Fassung zeigt, ist uns nicht mehr erhalten.

Das Petersburger Bild (Eremitage 330. 1,18×1,06) scheint der bläulichen Karnation im Sebastiankörper und der rötlichen Schattentöne wegen mehr auf Giordano hinzudeuten. (Ganz sicher von diesem ist ja das Dresdener Bild Nr. 479.)

Aber auch das Gemälde im Valencianer Museum macht den Eindruck einer Kopie (vor allem flüchtigere, breitere Behandlung, andere Färbung).[1])

Diese Sebastiansdarstellungen zeigen uns die andere Seite im Gefühlsleben jener Zeit, die Neigung zum Empfindsamen. Neben der Wiedergabe entsetzlichster Martyrien versenkte man sich gern in Stoffe, die ein stark lyrisches Moment in sich tragen, ja man legte es sogar wie bei dem hl. Sebastian erst nachträglich hinein. Dieses Ermatten war ein neuer Reiz. Und so genoß man neben einem brillanten Allegro furioso auch einmal gerne ein solches gedämpftes adagio in Moll.

Welch ein Wunder noch, daß Ribera diese Stimmung auch in der umgebenden Natur auszudrücken versuchte, daß er seinen todesmatten Helden in eine Nachtlandschaft setzte, am Himmel des Mondes magre Sichel erscheinen ließ, über die dünne Wölkchen ziehen: Die Einzelfigur des Heiligen aus des Meisters reiferer Zeit, 1636.

[1]) Die Haltung des Riberaschen Sebastian hat ein Nachahmer für einen Bartholomäus benutzt: „Vorbereitung zur Bartholomäusmarter" in der Gallerie Harrach-Wien. Das aus S und R bestehende Monogramm des Künstlers ist weder das Salv. Rosas noch das Riberas.

(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 405 B. h. 2,—, br. 1,49.) Bez.

Jusepe de Ribera .... pañol
F 1636.

Das Gemälde hat nicht unwesentlich gelitten. Das Lendentuch ist fast völlig neugemalt.

Neben dem ganz gestillten Petersburger Sebastiansbild malte Ribera im gleichen Jahre die grandiose, von gewaltigstem Pathos erfüllte Andreasmarter (im Museum von Budapest, Abb. 10). Bez.

Josep. á Ribera hispanus
Valentinus Setaben. Acc° Rom.
Partenope *F*.
1628.

Dargestellt ist der letzte Augenblick vor dem Martyrium. Der greise Heilige, in fast verlorenem Profil, ist im Begriff auf das Kreuz gebunden zu werden; schon ist sein rechter Arm festgemacht, sein linker wird eben vom Henker festgeschnürt; sein linker Fuß steht noch auf der Erde. Da hält ihm noch, zum letzten Male, der heidnische Priester eine vergoldete Statuette des thronenden, blitzeschleudernden Zeus entgegen und ruft: Bekenne! Aber er weist das zurück; die noch freie Linke in Sprechgebärde ausgestreckt hat er den Blick hinaufgelenkt zu seinem Gott, für den er in den Tod gehen will.

Der Heilige nur mit einem Lendentuch bekleidet, das mit einem Strick zusammengehalten wird. Der Oberkörper weit zurückgelehnt.

Rechts beugt sich ein Heide neugierig vor. Links die mächtige, vollkommen ruhige Profilfigur eines bärtigen römischen Fahnenträgers, der verachtungsvoll auf den Apostel niederblickt. In seiner Rechten hält er die Purpurfahne.

Die Lanzen eines Kriegertrupps werden noch sichtbar, ein Soldat im Hintergrund scheint einen Freund des Märtyrers zurückzuweisen, der ganz in seinen Mantel gehüllt mit klagendem Ausdruck genaht ist.

Bleibt auch der Himmel mit dunklen Wolken verschlossen, so ist doch der Körper des Heiligen, vornehmlich sein Antlitz, von

hellstem Licht übergossen, während alle andern in Dunkel getaucht sind, und nur hie und da ein Lichtblitz aufsprüht.

Die „Andreasmarter" im Palazzo Corsini in Florenz, 107, wohl ein mäßiges Schulbild. Kniestück. Ein gewappneter Krieger rechts entblößt mit der Linken die Brust des weißbärtigen Apostels, der die Hände ergebungsvoll ausstreckt. Links ein schwarzlockiger Jüngling, der auf den verklärt in die Ferne blickenden Heiligen einspricht. Fleischtöne stark braun.

8.

Einen sehr bedeutenden Fortschritt in der Gesinnung gegen die Bartholomäusmarter-Radierung von 1624 bedeutet das Gemälde im Prado (989, h. 2,31, br. 2,34) von 1630. (Abb. 11.) Bez.

Jusepe de Ribera español
1630.

Das Bild hat sehr stark gelitten und ist übel restauriert.

Zwei Henker sind im Begriff, den Heiligen, der in den Handgelenken an die Enden eines Holzbalkens, der durch Stricke in Verbindung mit einem großen Holzstamm steht, zum Schinden emporzuziehen, gerade wie wenn man ein Segel hißt. Wir haben es also nicht mehr mit der Marter selbst, sondern nur mit der weniger gräßlichen, dafür um so spannenderen Vorbereitung zur Exekution zu tun.

Das Gesicht des Heiligen gleicht dem eines Galeerensträflings: abgezehrt, hervorstehende Backenknochen, kurzes schwarzes Haar, Schnurrbart, rötliche Nase. So jung wie hier erscheint der Märtyrer sonst nirgends. Den Kopf wendet er — leicht auf seine rechte Schulter neigend — empor, und blickt schmerzlich mit geöffnetem Mund zum Himmel. Sein rechtes Bein ist stark gebeugt, nur noch mit den Fußspitzen die Erde berührend, der linke Unterschenkel wird von einem Henker gepackt. Der Heilige ist nur mit einem dunkelgrünen Lendentuch bekleidet, das ein Strick zusammenhält. Der Körper ist schwer: die beiden Henkersknechte ziehen mit der größten Anstrengung. Der vordere, eine Rückenfigur, mit etwas gebeugten Knieen. Der den beiden behilfliche Dritte, in starker Verkürzung gesehen, sich vorbeugend nach dem Heiligen, mit ge-



Phot. Hanfstaengl

Abb. 10 MARTER DES HL. ANDREAS Budapest



Phot. Anderson

Abb. 11 MARTER DES HL. BARTHOLOMÄUS Madrid Prado

geöffnetem Mund den Kopf wendend, in Rot gekleidet, ist der eigentliche Schinder, worauf das Messer am Gürtel hindeutet.

Nach rechts steigt das Ganze. Ein gepanzerter schwarzbärtiger Krieger betrachtet mit offenem Mund auf den Ellbogen gestützt die Szene, ebenso noch ein Alter und mehrere junge Leute. Ganz rechts erblickt man, die Gruppe überragend, Stümpfe von kannelierten Säulen und Lanzen.

Links, mehr im Mittel- und Hintergrund, sieht man auf niedrigerem Terrain — die Szene spielt sich also offenbar auf einem Hügel vor einem im Bau befindlichen Tempel ab — eine andere Gruppe, in der eine den Beschauer anblickende Frau, die ihr Kind an der Brust hält, und ein bärtiger Mann, in Profil gesehen, vor den andern auffallen. Der Himmel wolkig.

Der Wert des Bildes liegt vornehmlich in der außerordentlich sorgsam durchdachten Komposition. Der Heilige im Treffpunkt zweier Diagonalen; die Hauptschräge, die von den Säulen über den Krieger herunterführt, wird begleitet von dem Rand des lichten Wolkenstreifens, der gerade über dem Haupt des Märtyrers in die dunkle Wolke übergeht, so daß nur der Kopf des Bartholomäus völlig gegen das Licht gestellt ist. Die entgegengesetzte Diagonale im Heiligen selbst wird vom Henker links aufgenommen und klingt in dem Seil rechts und in den Lanzen am rechten Rand aus. Die erstgenannte Diagonale findet ihre Fortsetzung im rechten gebeugten Fuß des Märtyrers und endet ihrerseits in der Grenzlinie des Schattens auf dem Boden links.

An Donatello oder an den „Heliodor“ wird man erinnert durch die Verteilung der Zuschauermassen: der tiefliegenden Gruppe links entspricht die hoch hinaufgetriebene rechts.

Der Eindruck des weiten Raumes wird dadurch verstärkt, daß der Holzstamm wie die Stricke im Bild nur bis zu einer mäßigen Höhe sichtbar sind. Das verfolgende Auge geht unwillkürlich noch weiter hinauf. Ebenso tragen die Lanzen und die vielen die Luft durchschneidenden Stricke dazu bei, die Vorstellung eines wirklich luftigen, von Leben erfüllten Raumes recht eindringlich zu machen.

In Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 416. eine alte Kopie, nach

dem Katalog ein Werk der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts aus Murilloschem Kreis. - Hier alles weicher, zerflossener. Das Bild nach rechts weiter fortgeführt. Die Lanzen fehlen ganz, statt der Säulen eine obskure Kulisse. Links schneidet das Gemälde früher ab.

Aus derselben Zeit ungefähr stammt auch die „Marter des Hl. Laurentius", wiederum keine eigentliche Marter, sondern nur die Vorbereitung dazu. Das Originalgemälde ist wohl verschollen; denn wenn auch das Exemplar in der Vatikanischen Pinakothek am ehesten von allen Repliken den Anspruch erheben darf als eigenhändiges Werk zu gelten, so ist es doch nicht über jeden Zweifel erhaben.

Der bis auf ein Lendentuch völlig entkleidete jugendliche, bartlose Heilige ist nach rechts in die Knie gesunken. Die Rechte hoch erhoben, die Linke in Redegebärde ausgestreckt blickt er offenen Mundes mit seinen großen Augen gläubig, vertrauensvoll zum Himmel: Sieh, dir weih' ich mich ganz! Am rechten Handgelenk packt ihn ein Scherge, links unten kniet ein anderer, mit entblößter Brust wie der erste, die Kleider des Märtyrers aufraffend. Über ihm ein bärtiger Mann, der Holz herbeischleppt für das Feuer des Rostes, mit dem sich ein anderer im Hintergrund beschäftigt. Ganz rechts eine alte, bärtige Profilfigur neben einem Mann mit einer Kapuze über dem Kopf.

Deutlich ist der edle Jüngling von den gemeinen Henkern geschieden, außerordentlich bereits die Leuchtkraft des bernsteinfarbenen Fleisches.

Das Bild der Dresdener Galerie 686 (2,06×1,54. Abb. 12) steht beträchtlich unter dem römischen. Die Angabe des Dresdener „Abrégé von 1782", das Bild sei für den Herzog von Osuna gemalt gewesen, der es bei seinem Sturz an einen Hamburger Privatmann verkauft habe, kann nicht ernst genommen werden.

Das Bild, nicht unerheblich restauriert, nicht so stark gedunkelt wie das römische, zeigt ganz das schwere Kolorit der Frühbilder Giordanos, für den ich diese Replik in Anspruch nehmen möchte. Der Lorenzkörper ist hier bei weitem nicht so gut durchmodelliert als in dem Vatikanischen Bild.



Phot. Bruckmann

Abb. 12 MARTER DES HL. LORENZ Dresden



Phot. Laurent

Abb. 13 PROMETHEUS Madrid Prado

Fast ganz verdorben ist die an mehreren Stellen eingerissene Kopie in der Kathedrale von Granada (oben am Altar Jesús Nazareno). Eine Kopie in der Kathedrale von Saragossa.(?)[1])

9.

Im gleichen Jahr wie die Madrider Bartholomäusmarter entstanden ist auch der „Archimedes“ im Prado. Dieses Gemälde eröffnet für uns den Reigen der Philosophenbilder, die Ribera vor allem im Lauf der dreißiger Jahre gemalt hat. Der Bettelphilosoph. Ein Typus, von Ribera geschaffen wie der auffahrende Hieronymus, der geschundene Bartholomäus; wie diese sofort viel bewundert und nachgeahmt. Die Philosophen des Velasquez, vor allem seine herrlichen Spätwerke, gehen auf Schöpfungen Riberas zurück.

Und mit den „Philosophen“ zusammen zu nennen sind die „Apostel“, die nur eine Abart der ersten Gattung sind. Alle diese Bilder sind aus einem Gefühl entstanden, aus der Freude am Robusten, Charakteristischen. Die Gemälde sind nicht als einzelne für sich bestehende Kunstwerke gedacht, sondern stets als Zyklus, als eine Reihe von dekorativ zu verwendenden Studien. Wie man in alten Zeiten die Gärten mit Hermen und Büsten von Cäsaren und Philosophen geschmückt hatte, so hing man nun in den Sälen, den „Galerien“ der Palazzi diese Philosophenbilder auf. Es sind eine Unmasse derartiger Gemälde erhalten, sehr interessant ein großer Saal bei Sr. Ramón-Marotó in Palma, der geradezu mit solchen Bildern tapeziert ist.

Es ist ja klar, daß auch diese Dinge unter Riberas Hand zu wirklichen Kunstwerken wurden. Die besten seiner Philosophenbilder befinden sich im Prado, in Genua und in Wien.

Da bei diesen Studien es dem Künstler fast ausschließlich auf den Kopf ankam, so ist alles andere nur summarisch behandelt.

Der Maler wirft dem Modell irgend ein Tuch um, häufig aus vielen Lappen zusammengesetzt, stellt sich seinen Mann zurecht, bald de face, bald etwas mehr theatralisch: Körper seitlich, Kopf

[1]) In der Gallerie Aguado war auch ein Exemplar. cf. Charles Gueulette: Les peintres espagnols. Paris 1863. (Bibl. d. B.—A.) S. 99.

de face nach dem Beschauer, befiehlt dem Gesell' bald zu grinsen, bald ein finsteres Gesicht zu machen, was beides gleich unheimlich wirkt, drückt ihm ein Buch, ein Pergament oder einen Zirkel in die Hand und — alles ist fertig zur „Aufnahme".

Gleich das erste uns bekannte derartige Werk, der lachende „Archimedes" des Prado (1010, h. 1,25, br. 0,81, Abb. 14) ist ein Meisterstück. Bez.

Jusepe de Ribera español
F. 1630.

Ein unheimlicher schwarzbärtiger, großohriger Kerl, breit grinsind, in der erhobenen Rechten den Zirkel, in der auf dem Tisch ruhenden Linken ein Papier mit Zeichnungen haltend.

Die beiden andern Philosophenbilder des Prado, 1009 und 1011, gehören zeitlich zu dem Archimedes. Alle weisen die bekannte schwer rötliche Karnation auf. Besonders häufig ist 1009, ein stehender zeichnender Philosoph mit entblößter Brust, kopiert worden (zwei Kopien bei Sr. Marotó in Palma, eine bei Sr. Conde de Sallent in Madrid).[1])

Der Bettelphilosoph in der Galerie Corsini (Nazionale) in Rom, dort „Bildnis eines alten Arbeiters" genannt, früher Strozzi, jetzt Ribera zugewiesen, ist eine tüchtige Imitation von Giordanos Hand. Auch die vier Philosophenbilder der Sammlung La Caze im Louvre (1726—1729) gehen auf Giordano zurück, wahrscheinlich auch der größte Teil der Gemälde dieser Art bei Sr. Marotó in Palma, vor allem „Sokrates, sich im Spiegel betrachtend" (in zwei Repliken vorhanden).

Gute Schulbilder die zwei Philosophen im Kapitelsaal des Escorial (bei dem einen liest man auf dem Buchrücken HISSOPO); eine große Anzahl Schulbilder in England in Privatbesitz wie in großen Galerien (Glasgow, Edinburgh). Den „Archimedes" in „Alton Tower" rühmte Waagen[2]) von kräftiger Wirkung und vieler Bravour. Schulbild auch der „Philosoph" im Hampton Court Palace

[1]) Bei Simonetti in Rom sah ich Frühjahr 1906 zwei echte Philosophenbilder, beide signiert: ein „Geograph" und ein „Archimedes", letzterer stark gedunkelt. [2]) Waagen, Kunstwerke. II. 462. 463.



Phot. Anderson

Abb. 14 ARCHIMEDES Madrid Prado



Phot. Hanfstaengl

Abb. 15 DIOGENES Dresden

(im Katalog von 1907 unter Nr. 478 als „a Scholar with a Map“ bezeichnet).

Nicht von Ribera der „Schmied“ Dulwich Gallerie 233 (299) früher Caravaggio, jetzt Ribera zugewiesen. Ein ausgezeichnetes Gemälde, jedoch mit dem warmen goldgelben bis bräunlichen Fleischton und den braunroten Schatten mehr auf einen andern tüchtigen Neapolitaner oder Sizilianer Meister des Seicento (Morrealese?) weisend.

Die Apostelbilder unterscheiden sich wie gesagt so gut wie gar nicht von diesen „Philosophen“. Der „hl. Rochus“ und der „ältere Jacobus“ in der Pradogalerie, beide aus dem Jahr 1631 stammend, können als Musterbeispiele dienen.

Der hl. Rochus (1000, h. 2,12, br. 1,44),
bez. rechts Jusepe de Ribera
español *F.* 1631.
ganze, lebensgroße Gestalt; schwarzbärtig, die Linke auf ein Postament legend, in der Rechten den Stab haltend, mit dem er das Gewand zurückgeschoben hat, um die Pestbeule zu zeigen; begleitet von einem weiß- und schwarzgefleckten Hund mit einem Brot im Maul.[1])

Die Halbfigur des hl. Rochus (ebenda 1001, h. 1,26 br. 0,93) ist stark gedunkelt. Der Kopf, ernst im Blick, ist etwas edler als der von 1000.

Jacobus der Ältere, ein einfältiger, kläglicher Bettler. (Prado 974, h. 2,02, br. 1,46.) Bez. an der zweituntersten Treppenstufe
Jusepe de Ribera español *F.*
1631.
Der Apostel steht am unteren Ende einer Treppe, auf deren letzte Stufe er den rechten Fuß gestellt hat. Er blickt mit dem Pilgerstab in der Rechten, in der herabhängenden Linken — der linke Unterarm ruht auf dem Treppenpfosten — eine Schriftrolle haltend, nach links oben. Sein dunkles Gewand läßt rechte Schulter und Brust frei. Er macht mit seinem hilflosen Blick und dem schlecht

[1]) Justi, Velasquez I. 273 meint, Rochus besitze einen tückischen Ausdruck, was ich nicht finden kann.

gepflegten Bart einen jämmerlichen, mitleiderweckenden Eindruck. Die Karnation wie beim Hl. Rochus schwer rötlich.

In diesen Jahren wird wohl auch der Cyklus von Halbfiguren entstanden sein „Jesus als Salvator Mundi“ mit den Aposteln Petrus, Paulus, Andreas, Felix, Jacobus d. Ä., Bartholomäus, Thomas, Matthäus, Simon, Jacobus d. J. (Prado 955—958, 961—964, 967, 968, 971, 972.) Diese Serie hing früher ebenso wie die noch weiter unten zu erwähnenden Apostelbilder im Casino del Principe beim Escorial. Die Gemälde sind durchschnittlich 75 cm hoch und 65 cm breit.

Die ganze Art der Auffassung, der Zusammenhang mit den „Philosophen“ wie der schwer rötliche Fleischton weisen uns auf die ersten dreißiger Jahre als wahrscheinlichste Entstehungszeit.

Der „Erlöser“ (Abb. 17) fällt durch den stark jüdischen Typus auf; dieses jugendlich schwermütige Gesicht mit den mandelförmigen Augen, dem Schnurrbart, schüchternen Bartansatz unter der Unterlippe und kurzem dunklen, das Gesicht einrahmenden Bart werden wir später bei dem „Franziscus auf den Dornen“ in Dresden wiederfinden.

Die Haltung sehr ruhig und feierlich; Gesicht vollkommen de face. Die Linke auf die Weltkugel legend, segnet Christus mit der erhobenen Rechten die Schar seiner Gläubigen, die Welt.

Er trägt einen einfachen roten Rock, über den auf der linken Seite der dunkle Mantel geworfen ist. Die Grenze von Licht und Schatten bei Augenbrauen und Nase ist so scharf, daß ich anfangs glaubte, diese Studien in die erste Zeit von Riberas Neapolitaner Tätigkeit setzen zu müssen.

Petrus mit bauernschlauem Gesichtsausdruck; Paulus, dem man das Zurechtgestellte besonders anmerkt, scheint geradezu uns zu fragen: Steh ich so recht? 958, als S. Andreas und 961 als S. Felix bezeichnet geben dasselbe Modell in gleicher Haltung wieder. 964, Ap. Thomas, das gleiche Modell wie 970, Judas Thaddäus genannt. Die Echtheit von 970 scheint mir sehr zweifelhaft. Das Bild hat stark gelitten; schwer im Ton, flüchtig in der Behandlung des Mantels. 966 Schulwiederholung von 964.

Eine der gelungensten Gestalten ist der Apostel Bartholomäus



Phot. Anderson

Abb. 17 CHRISTUS ALS SALVATOR MUNDI Madrid Prado



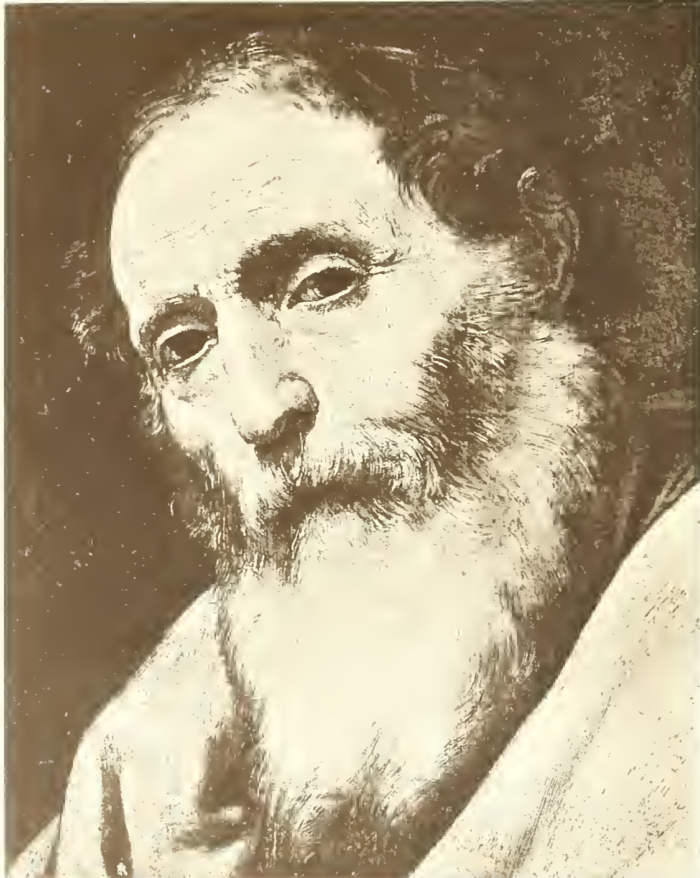
Phot. Hanfstaengl

Abb. 16 CHRISTUS UND DIE SCHRIFTGELEHRTEN
Wien Hofmuseum



Phot. Anderson

Abb. 18 DER HL. BARTHOLOMÄUS Madrid Prado



Phot. Anderson

Abb. 19 DER HL. BARTHOLOMÄUS (Detail) Madrid Prado

(963, Abb. 18. 19.), ganz besonders interessant als Draperiestudie. Der Greis hat mit den edelsten Ausdruck von allen Aposteln, schon in der Neigung des Kopfes liegt etwas mildes, gottergebenes. In der erhobenen Rechten hält er das Messer. Der weißgraue, leicht ins grünliche spielende Mantel ist in der Faltengebung mit seltener Liebe durchstudiert, ohne je kleinlich zu wirken.

Von diesem Bild eine mäßige Wiederholung aus Riberas Atelier in der Münchener Pinakothek[1]) (1284) mit einer Anzahl kleiner, aber nicht unwesentlicher Varianten. Die Drapierung ist wesentlich einfacher. Die Partie rechts wirkt zu leer. Der Kopf länglicher, weniger geneigt. Vor allem aber die linke, aus dem Mantel hervorlugende Hand übel verzeichnet, besonders der Ansatz des Zeigefingers.

Prado 960, S. Juan Evangelista genannt, ist die breit hingepinselte Studie eines Schülers, vielleicht Giordanos. Die auf dem Buch mit auffällig großen Buchstaben hingesetzte Firma

Jusepe de Ribera *F.* 1637

ist gefälscht.

Conca erwähnt in seiner Descrizione odeporica I. 181 bei der Beschreibung der Kirche der Recoletos zu Madrid einen Cyklus von 12 Aposteln. Eine Serie in der Galerie von Parma ist Schulgut. (Gall. 515, br. 0,92, h. 1,05, Petr., Paul., Andr., Jac. d. Ä., Joh. Ev., Thomas, Jac. d. J., Phil., Barthol., Tadd., Sim., Matth.; die Köpfe mit Heiligenschein); eine weitere Reihe früher bei Duca di Marianella in Neapel. 10 Apostel. Nach Justi „gute Atelierarbeiten. Jacobus — der als Selbstporträt des Meisters bezeichnet wird — am besten[2]) neben dem etwas jugendlichen Johannes“.

Auf Ribera als Vorbild geht schließlich noch der — stark übermalte — Apostelcyklus im Kapitelsaal der Valladolider Catedral zurück.

Schulbild der schöne Kopf, Genua Pal. Durazzo. Der braunbärtige Apostelkopf, Museum von Montpellier 625, scheint eher der

[1]) Das Kniestück 282 in der Sammlung Harrach-Wien mit gefälschter Signatur ist eine der tüchtigsten Nachahmungen. Für Ribera zu breit und zu stumpf in den Tönen.

[2]) Ähnlich der Jacobus in der Sakristei von S. Filippo Neri in Neapel. Gleichfalls als Porträt bezeichnet (h. 0,75 br. 0,65).

Bologneser Schule anzugehören. Schulbilder die Apostel in der Galerie Harrach-Wien (164, 167, 230, 256, 262).

Waagen erwähnt[1]) bei Mr. Matthew Anderson, Jesmond Cottage bei Newcastle, einen Apostel Simon und einen Jacob. d. J. „of unusually grand and earnest concepcion of broad drapery conformable to style and masterly handling".

In der Chatsworthgalerie ein Apostel Paulus in rotem Mantel; Kopf gesenkt, vertieft in die Lektüre der Schriftrolle, die er in der Linken hält, die Rechte mit dem Schwert erhoben. Das Haar rötlich.

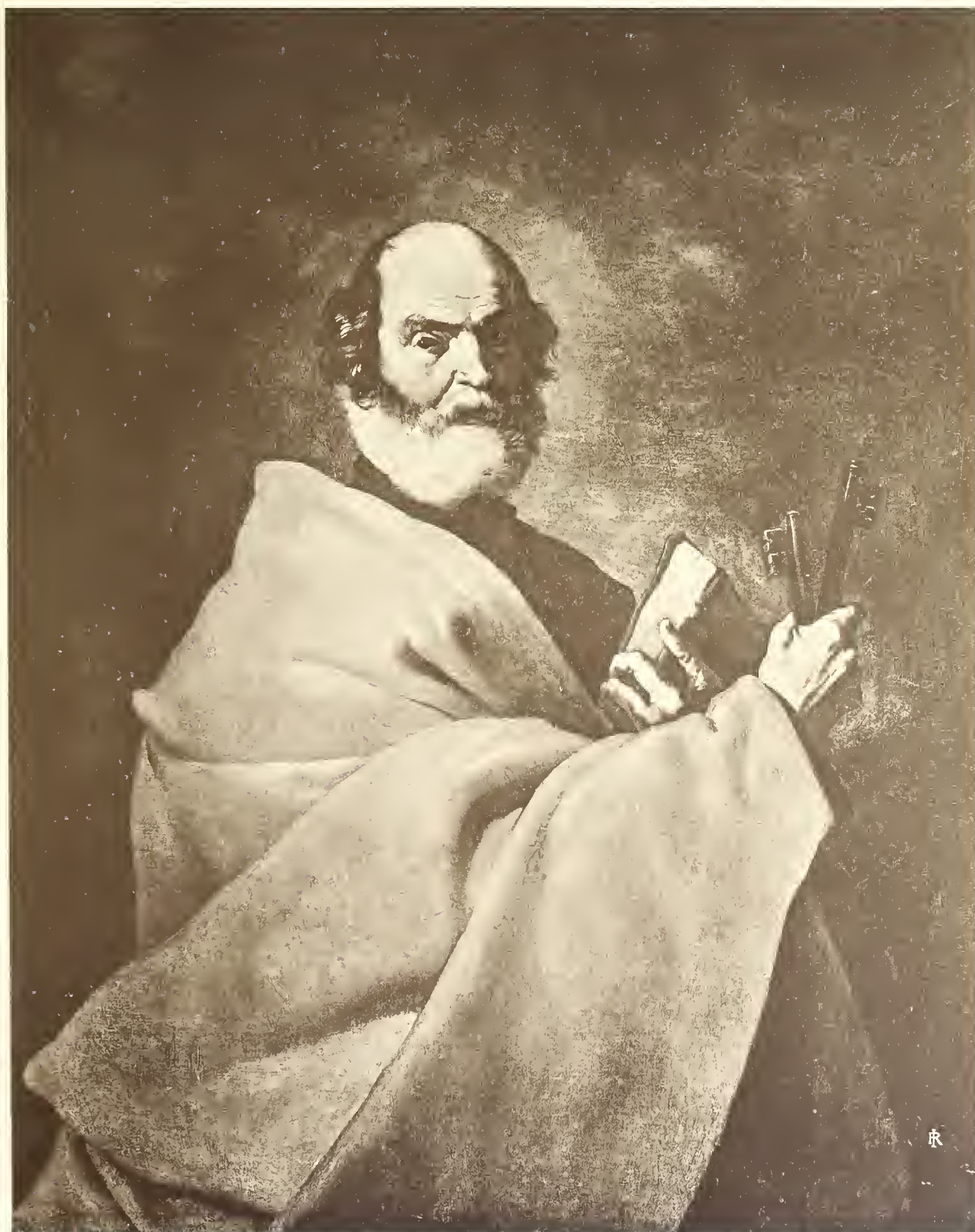
In die Entstehungszeit des Pradocyklus fallen auch die größeren Studien, gleichfalls im Prado: Petrus 975, Simon 978, Andreas.

Petrus (1,28×1,—, Abb. 20) grandios in der Silhouette und in der Faltengebung, trotzdem gerade er derjenige Apostel ist, den Ribera am meisten in Positur gesetzt hat: Der alte weißbärtige Fischer ist frisch gewaschen und frisiert worden, das Haar gewellt, der Bart geschnitten. Ein großes gelbes Laken wurde ihm als Mantel übergeworfen, in seine Linke ein Buch, in die Rechte zwei Schlüssel gedrückt, die er nun recht hochhält. Dabei blickt er bei seitlicher Körperhaltung mit fast völlig nach vorn gedrehten Kopf den Beschauer an: „Jaja, seht nur, ich bin jetzt der Petrus".

Der Apostel Simon (1.07×0,91) scheint ungefähr 1630/31 gegemalt zu sein. Er zeigt in der technischen Behandlung die größte Verwandtschaft mit dem „Archimedes" und dem noch zu erwähnenden „Gambazo"; nur daß er mit am breitesten gemalt ist. Sehr auffällig auch der dünne Nimbus, der einzige mir bei Ribera bekannte. Die etwas summarische Angabe eines lichten Streifens um das Haupt der Heiligen, z. B. Petrus, Hieronymus von 1644, kann nicht gut als Heiligenschein ausgelegt werden, da sich dieser Streifen auch bei dem Archimedes findet. (Es ist dies aus rein künstlerischen Absichten hervorgegangen: Der Kopf soll sich wirkungsvoll vom Hintergrund abheben.)

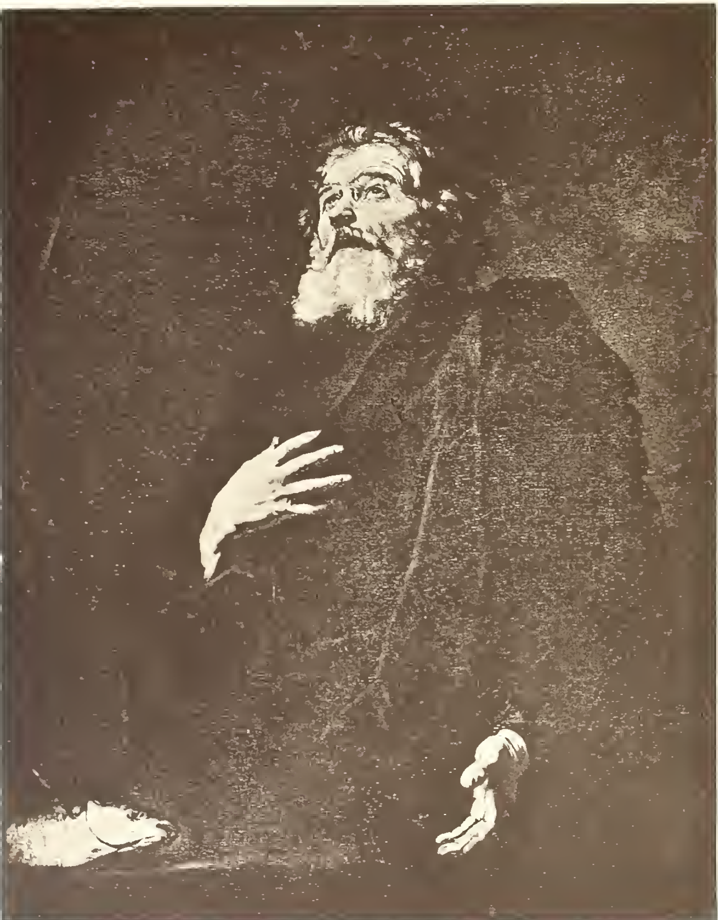
Am meisten Beifall aber fand der hl. Andreas (h. 1,27, br. 1,—), Kniefigur wie die anderen. Die Rechte auf die Brust

[1]) Waagen, Galleries and Cabinetts, 481.



Phot. Anderson

Abb. 20 DER HL. PETRUS Madrid Prado



Phot Bruckmann

Abb. 21 DER HL. ANDREAS Dresden



Phot. Anderson

Abb. 22 DER HL. ANDREAS Madrid Prado

legend, die Linke leicht in Redegebärde ausgestreckt, blickt der graubärtige lockenhaarige Heilige — in ein dunkles Gewand gekleidet — zum Himmel empor: Der sich hingebende Märtyrer. Vorn auf dem Tisch ein Fisch, im Hintergrund das Andreaskreuz.

Eine gleich vortreffliche Originalreplik in Dresden Nr. 688. (Abb. 22, gleiche Größe.)

Das Madrider Bild ist etwas weicher als das Dresdener; wärmer im Ton, aber weniger sorgfältig durchgeführt (Modellierung der linken Hand!), Haarbehandlung einfacher. Das Dresdener Exemplar zeigt uns besser als manches anderes Werk Riberas, wie es der Meister verstanden hat, durch die eigenartige Führung des feinhaarigen Pinsels allein schon vollkommen zu modellieren.

Schulwiederholung in Neapel, Sakristei von S. Filippo Neri, bei Felipe Villalonga in Palma de Mallorca, in Narbonne, sowie bei Konsul Weber in Hamburg.

Weit wuchtiger jedoch wirkt die Kniefigur Prado 973. (1,23 × 0,95, Abb. 21.) Der alte Graubart steht hier, den Oberkörper völlig entblößt, vor uns. Im linken Arm hält er das Kreuz. Er blickt nach links nieder zu dem Fisch, den er an einer Schnur in seiner Rechten hält.

Eine mäßige Nachahmung eines Riberaischen Andreas, das Brustbild in einem Bibliothekszimmer bei der Kirche S. Andrés zu Valencia.

Ein Evangelist Matthäus aus dem Jahr 1630, den Palomino erwähnt,[1]) ist verschollen. Das Bild war — auf einem Zettel — bezeichnet:

> Jusepe de Ribera español de la Ciudad de Xativa Reyno de Valencia Academico Romano. Año de 1630.

Mit dem Modell des „jüngeren Jacobus“ (Prado 971) sehr verwandt ist der Kopf im Museum von Solothurn. Bez.

Jusepe de Ribera f^t
1634.

[1]) Palomino, Mus. Pict. III. 312.

Die Signatur ist etwas verdächtig, das Bild selbst kann sehr wohl ein Werk Riberas sein.

Eine ganze Sammlung von Charakterköpfen bietet uns das Halbfigurenbild „Christus und die Schriftgelehrten". Wien K. K. Gemäldegalerie 162 (h. 1,29, br. 1,75, Abb. 16). Links die Gruppe von vier Gelehrten, höchst eigenartig zusammengehalten durch die Silhouette des Mantels, den der durch die Lupe blickende Gelehrte über den Kopf zieht. Christus sitzt rechts in einem Sessel, reines Profil. Leider macht der mit der erhobenen Rechten die Alten belehrende Knabe einen etwas dummlichen Eindruck. Man glaubt ihm nicht recht. Rechts im Hintergrund die ernsten, fast besorgt erscheinenden Köpfe des alten Joseph (Profil) und Marias (de face). Am wirkungsvollsten der Unterschied zwischen dem rotbraunen Inkarnat der Gelehrten und der helleuchtenden Fleischfarbe des jungen Jesus.

Eine kleinere, gute Kopie in der Bridgewatergalerie (279, 47 ×67 cm), die aus der Galerie Orleans stammt. Gegen Wien die Tönung stärker rötlich, das Ganze jedoch ohne das rechte Feuer.

Wie die „Disputation" stammt auch die „Kreuztragung" der Wiener Galerie aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. (501, h. 1,44, br. 1,98) Halbfigurenbild. Es ist jedoch kein eigenhändiges Werk Riberas; dafür ist es in den Formen viel zu wenig bestimmt, zu weich, zerflossen, in den Bewegungen zu lahm (wie Christus das Kreuz trägt! vor allem der rechte Arm ungenügend). Das Bild ist ganz offenbar eine Arbeit Giordanos, was auch die Typen (z. B. der Soldat ganz links) und die Färbung beweisen.

Offenkundige Frühwerke Giordanos, die Riberas Stil nachahmen, sind auch die Bilder Nr. 108 und 109 des Museums von Bordeaux: „Eine Versammlung antiker Gelehrten" und die „Disputation des hl. Hieronymus mit den Schriftgelehrten"; beide Kniefigurenbilder.

Von der Hand eines mäßigen Nachahmers ist die krause „Hieronymusdisputation" Nr. 81 der Galerie der Academia di S. Lucca in Rom.

10.

Die Freude Riberas am Chakteristischen, Eigenartigen kommt aber vielleicht am stärksten in zwei Porträts aus jenen Jahren zum Ausdruck: Das Bildnis der bärtigen Maddalena Ventura und das des blinden Bildhauers Gambazo.

Das Porträt der Ventura befand sich früher in S. Ildelfonso, kam dann in die Academia de S. Fernando, aus der es eines schönen Tags verschwunden war. Auf einmal tauchte es in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wieder auf: bei der verwitweten Herzogin von Medinaceli. Gegenwärtig befindet es sich im Besitz des Duque de Lerma in Madrid.

Das Bild, von jeher gerühmt, wird von den Kennern kurzweg als „La barbosa“, die Bärtige, bezeichnet.[1])

Eine runzliche ältere Frau mit langem schwarzen Bart. Die harten Züge eher männlich als weiblich. An ihrer Brust hält sie stillend ein Kind. Ihr Gatte, ein Greis, steht hinter ihr.

In der einen Ecke liest man:

Retratto de Maddalena Ventura nacida en los Abruzzes edad de 52 años. Tenia 37 años quando le empiezo a crecer una barba larga. a tenido tres hijos de su marido Felix de Amicis. Pintado del natural para la admiracion de los vivientes por Jusepe de Ribera 1631.

Eine weit bedeutendere Leistung aber ist das Porträt Gambazos. Prado 1003 (h. 1,25, br. 0,98, aus dem Escorial, Abb. 23) bez. rechts

Jusepe de Ribera
F. 1632.

Der bärtige, greise Bildhauer steht de face mit fast völlig geschlossenen Augen an einem Tisch, auf dem ein spätgriechischer marmorner Apollokopf liegt, den er mit beiden Händen betastet. Gekleidet ist er in einem einfachen schwarzen, etwas zerschlissenen Rock; an den Ärmeln unten wie am Hals kommt das Hemd zum Vorschein.

Ganz vorzüglich ist der Gesichtsausdruck gelungen; man spürt die geistige Arbeit, die gesammelte, angestrengte Tätigkeit des

[1]) cf. Viardot: Les musées d'Espagne. Paris 1843. S. 175. Ausführlich beschrieben von Paul Lefort: G. d. B-A. II per. XXV (1882, I) S. 40ff.

Blinden, sich aus dem Abtasten der Formen ein leibliches Bild von dem edlen Antikenkopf zu schaffen. Meisterlich die Modellierung der Hände.

Nicht Ribera angehört der „Mann mit der Vase“ bei Graf Harrach in Wien, der eine ganz andere Technik zeigt,[1]) ebenso der „Duns Scotus“ Hampton Court 871 (779) ein sehr minderwertiges Werk. — Das Bildnis in der Braunschweiger Galerie 498 (h. 0,72, br. 0,60), das eine Zeitlang als Porträt Zurbarans galt, ist wahrscheinlich ein Werk der Sevillaner Schule.

Das Bild „Simone Paganucci“ genannt, Florenz, Palazzo Pitti 117, ist sehr gedunkelt und hängt so hoch, daß eine genaue Beurteilung unmöglich ist.

11.

Demselben Jahr wie der Gambazo gehören die Kolossalgemälde „Prometheus“ (Abb. 13) und „Ixion“ im Prado (1004, 1005) an. Zu diesen gesellten sich noch ein „Sisyphus“ und ein „Tantalus“ früher in Buonretiro, jetzt verschollen.[2])

Die Darstellung dieser vier großen Männer, die sich in frevelhaftem Übermut zu den Göttern erhoben hatten und so schwer dafür büßen mußten, war in jener Zeit anscheinend sehr beliebt. Ebenfalls im Prado befindet sich ein „Sisyphus“ und ein „Prometheus“ von Tizian gemalt. Die beiden Gemälde hingen früher im kgl. Schloß zusammen mit einem „Tantalus“ und einem „Ixion“, Kopien nach Tizian von der Hand des Hofmalers Alonso Sanchez Coello. Auch Giordano ist im Prado (223—225) mit einem „Prometheus“,[3]) einem „Ixion“ und „Tantalus“ vertreten, Gemälde, in denen er Ribera nachahmen wollte.

Die vier Bilder Riberas sollen sich nach Sandrart[4]) früher in Amsterdam im Besitz eines Herrn van Uffel befunden haben. Da sich aber dessen schwangere Ehefrau Jacoba an einem der scheußlichen Bilder versehen habe und eine Mißgeburt erfolgt sei, so

[1]) Wohl Madrider Schule um 1660. [2]) Verloren auch ein „Laokoon“ früher in S. Ildelfonso, verschollen ein „Kampf des Herkules mit einem Kentaur“ früher in der Sammlung Louis-Philippes zu Paris „ein Bild von widerwärtigem Eindruck“ (Nagler, XIII 99). [3]) Kopie nach einem Prometheus von Ribera oder Giordano in Cassel. [4]) Sandrart, Teutsche Akademie 191.



Phot. Laurent

Abb. 23 DER BILDHAUER GAMBAZO Madrid Prado



Phot. Anderson

Abb. 24 DIE „SIBYLLE“ Madrid Prado

hätte der Gatte die Bilder schleunigst nach Italien verkauft; von da sind sie später nach Spanien gekommen.

Diese Kolossalgemälde sind natürlich Arbeiten mehr dekorativer Art, ebenso wie die Philosophenbilder oder die „zwölf Taten des Hercules", die Zurbaran um dieselbe Zeit für Buonretiro malte. (h. 2,27, br. 3,01) „Ixion" bez. rechts.

Jusepe de Ribera
F. 1632.

Die Aktfiguren mit ihrem schwerrötlichen Kolorit sind bei aller glänzenden Beherrschung des männlichen Körpers doch unerfreuliche Werke; sie machen mit den rohesten Eindruck im ganzen Oeuvre Riberas.

Ebenfalls in diese Zeit gehört der ganzen Anlage und Färbung wegen das kolossale Brustbild des hl. Christophorus, Prado 1002. (h. 1,27, br. 1,—; aus der Kapelle des Pal. nuevo.)

Mit den oben genannten Bildern zusammen verkaufte Herr van Uffel nach Sandrart auch einen „Cato vor Utica sich den Verband abreißend". Das Kniestück dieses sterbenden, in Verzweiflung, Wut und Schmerz laut aufbrüllenden Republikaners befand sich früher in der Sammlung der Herzogin von Montpensier im Palazzo Santelmo in Sevilla. (jetzt in Sanlucar de Barrameda?)

Auch hier alles Gewicht auf das rein Physische gelegt, der Eindruck daher gleichfalls wenig befriedigend.

In die erste Hälfte der dreißiger Jahre wird wohl ein Gemälde zu setzen sein, das nur in zwei Fragmenten auf uns gekommen ist: „Der Triumph des Bacchus". Wie so manches Meisterwerk wurde auch dieses Bild bei einem Palastbrand derartig mitgenommen, daß man sich entschloß, das ganze Gemälde aufzugeben mit Ausnahme von vier Köpfen oder Brustbildern, die herausgeschnitten und im Pal. Buonretiro in der Sammlung Carls III. aufgehängt wurden: Der Kopf des Bachus und drei weitere Köpfe. Auf uns sind nur zwei gekommen, die „Sibylle" (Abb. 24) und der „Bacchuspriester", 1011 und 1012 des Prado.

Es war ein Gemälde mit lebensgroßen Figuren von leuchtendem Kolorit. Wie das Bild im ganzen ausgesehen hat, läßt sich nicht mehr sagen. Die Figuren heben sich von einem tiefroten Grund

ab. Die „Sibylle", genannte Frau, macht den Eindruck einer Zuschauerin.

12.

Wieder auf das religiöse Gebiet führt uns das Gemälde im Kapitelsaal des Escorial „Jacob mit der Herde Labans". Bez.

Jusepe de Ribera español

F. 1634.

Man ist versucht die letzte Ziffer zuerst als 2 zu lesen, es ist jedoch eine 4 (h. 1,75, br. 2,20).

Jacob in braunem Kittel, schwarzbärtig und dunkelhaarig, blickt kniend, die Linke auf der Brust, die Rechte auf den Rücken eines Lammes legend, zum Himmel empor. Die prachtvoll gemalte Herde läßt uns Ribera als ausgezeichneten Tiermaler schätzen. Herrlich vor allem der Widderkopf rechts. Links eine Felskulisse, rechts Aussicht in eine weite Landschaft, in der man ganz entfernt den schlafenden Jacob erblickt. Dies hat offenbar Müller (Dresden) übersehen, der die Szene als die „Berufung des Moses am Berge Horeb" deuten wollte.[1])

Das Bild war sehr beliebt, wie uns die Kopien bei Earl of Derby (1857 in Manchester ausgestellt und als Original ausgegeben), in der Dresdener Galerie 689 und bei Marqués de Palmer (Palma de Mallorca) beweisen. Eher als bei diesem Werk möchte man bei Nr. 244 der National Gallery in London an die „Berufung Mosis" denken. Das Bild (h. 4 ft. $^3/_4$ in., br. 3 ft. $6^1/_4$ in.) ist sehr schlecht erhalten, so daß man Riberas Autorschaft mit gleich geringer Sicherheit behaupten wie bestreiten kann. Jedenfalls ist das Gemälde aus seinem Atelier hervorgegangen und die immer noch ziemlich rötliche Carnation macht es wahrscheinlich, daß es anfangs der dreißiger Jahre entstanden ist. Für den Schäfer diente das gleiche Modell wie für das Escorialbild. Unter einem Baum sitzend hält er nach rechts oben blickend in der lässig gesenkten Linken den Hirtenstab, die Rechte greift nach dem Lamm, das, auf ein Tuch gebettet, auf seinem Schoße ruht. Links Ausblick in die gebirgige Ferne. Abendstimmung.

[1]) cf. Bemerkung im Dresdener Galleriekatalog zu Nr. 689.

Der Baum schmiegt sich in der Bewegung an die des Mannes an.

Waagen, der das Bild noch bei Lord Colborne sah, (aus dessen Besitz das Gemälde 1854 in die Galerie kam), spendet ihm hohes Lob[1]) „of unusual elevation of character, golden in colour and masterly and marrowy in touch."

Das Jacobsmodell hat dann Ribera — ganz getreu in der Haltung von Kopf und linker Hand — in dem „hl. Joseph mit dem Jesusknaben" benutzt. (Prado 979, h. 1,26, br. 1,—) Kniestück. Zu dem Heiligen, der in der Rechten den Blütenstab hält, blickt der kleine Jesus auf, der in seinen Ärmchen ein Körbchen mit den Marterwerkzeugen herbeiträgt.

Schulgut die Halbfigur des hl. Joseph, der das Kind auf den Armen trägt. (Granada, Kathedrale. Cap. de la Trinidad).

Das Gesicht des blondhaarigen Jesusknaben auf dem Madrider Bild hat etwas von innen durchleuchtetes, ebenso wie der Engel auf dem — als Pendant gedachten? — Gemälde „Die Extase des hl. Franziscus". (Prado 998, h. 1,28, br. 1,20 Abb. 25.) Kniestück. Beide Bilder stehen auf der Grenze der ersten und zweiten Epoche des Künstlers, sind also um 1635 entstanden.

Der hl. Franz fast im Profil nach rechts, schwarzbärtig, mit tiefliegenden Augen, erstaunt zu dem goldblondgelockten Englein emporblickend, das mit dem Oberkörper aus einem Wölkchen hervorleuchtend, in den Händen eine Phiole mit kristallklarem Wasser hält: Das Wasser natürlich hier als Symbol der Reinheit. Ebenso wie der Putto zeichnet sich auch das Gesicht des Heiligen durch ein intensiv weißlichgelb leuchtendes Kolorit aus.

Nicht vor diese Zeit, vielleicht sogar erst gegen 1640 sind die Gemälde Prado 997, S. Maria Ägyptiaca 999, der jugendliche Johannes d. T. in der Wüste, 980 die reuige Magdalena und 977 Apostel Bartholomäus zu setzen. Sämtlich lebensgroße Figuren (h. 1,83, br. 1,97), eine Signatur konnte ich nicht finden.

Die vier Bilder gehörten dem Marqués de los Llanos und kamen später in den Pal. Nuevo (Sammlung Carls III.) Sie befanden sich da in der pieza de conversacion de la infanta.

[1]) Waagen, Art treasures II 241.

Leider haben sie durch Restauration sehr stark gelitten, was die genaue zeitliche Festlegung natürlich noch mehr erschwert.

Es entsprechen sich je zwei Heilige: Der alte Bartholomäus und die greise Maria Ägyptiaca; der junge Johannes und die jugendliche Magdalena. Die Alten in ihrer scheinbar unverwüstlichen physischen Konstitution, ebenso vorzüglich gekennzeichnet wie die Jungen in ihrer zauberhaften frischen Schönheit. Alle aber sind von tiefster Religiosität durchdrungen, die Alten leidenschaftlicher, die Jungen inniger.

Der greise Apostel sitzt auf einem Stein am Fuß eines gewaltigen Baumstammes vor einem mächtigen Felsen, nur mit einem grauen Mantel bekleidet, der Brust und Arme freiläßt. Mit der Linken hält er das Gewand auf der Brust fest, in der erhobenen Rechten zeigt er uns das berühmte Marterinstrument: Das Messer. Den Kopf de face schaut er uns mit kraftvollem Blick an. Der rechte Fuß etwas vor, der linke etwas erhöht zurückgesetzt. Das Ganze von ungemeiner Dringlichkeit. Ein überwältigendes Pathos, ein faszinierender Schwung geht von diesem graubärtigen jünglingsfrischen Blutzeugen aus.

Und im Johannes (Abb. 27) eine Milde und Süßigkeit, wie sie bei männlichen Gestalten Riberas nie wieder vorkommt. Wer verzichtete da nicht bei diesem Lächeln des heiligen Knaben auf all die lächelnden, übermäßig liebenswürdigen Heiligen der Sevillaner! Das Bild war stets ein Entzücken der Beschauer, schon Palomino äußert sich in diesem Sinn „con tal propriedad que mueva a risa a quantos lo miran.“[1])

Daß hier eine Erinnerung an oberitalienische Eindrücke, an Lionardo vor allem, vorliegt, ist auf den ersten Blick klar. Ganz vollendet, wahrhaft klassisch wirkend ist die Komposition, der Fluß der Linien bei diesem dunkeläugigen Jüngling, dessen Brust völlig frei, dessen Leib und Oberschenkel nur mit einem Fellchen — mit einem Strick zusammengehalten und mit der Haarseite nach innen gekehrt — bedeckt wird und über dessen rechtes Bein ein roter

[1]) Palomino Mus. pict. III. 311, hier jedoch als im Escorial befindlich erwähnt. Wie eine gemeine Karikatur wirkt der schmunzelnde Johannes im Hampton Court Palace 174 (166), eine „freie“ Kopie des Madrider Bildes.



Phot. Anderson

Abb. 25 DIE VISION DES HL. FRANCISCUS Madrid Prado



Phot. Anderson

Abb. 26
DER CHRISTUSKNABE ERSCHEINT DEM HL. ANTONIUS
Madrid Ac. de S. Fernando



Phot. Laurent

Abb. 27 JOHANNES D. T. Madrid Prado



Phot. Laurent

Abb. 28 DIE BÜSSENDE MAGDALENA Madrid Prado

Mantel fällt. Wie der Sitzende mit der hocherhobenen Linken den Kreuzstab umfaßt hält! Welch ein Fluß im rechten Arm und in der Hand, die dem Lamm, das sich von links her naht, etwas reicht! Der mächtige Baumstamm, vor dem Johannes sitzt, folgt der Bewegung des Heiligen; sehr fein, wie dieser Diagonalen eine andere in Gestalt des kleinen Stumpfes entgegenwirkt. Eine duftige Fernsicht auf ein Schneegebirge vollendet den zauberhaften Eindruck, den dieses Meisterwerk trotz aller Zerstörung noch auf den Beschauer macht.

Das weibliche Gegenbild zu diesem Johannes, die reuige Magdalena, ist in jeder Hinsicht eine Vorläuferin der hl. Agnes in Dresden von 1641 und soll darum auch dort erst ihre eigentliche Würdigung finden.

Die alte Büßerin tritt uns in der Maria Ägyptiaca entgegen, dem weiblichen Hieronymus Riberas. Es liegt etwas durchaus vergeistigtes in dem Blick der Matrone, die in ihrer Höhle auf einem Stein sitzend die Hände betend gefaltet hat und die Augen zum Himmel erhebt; das Haupt mit kurzem grauen Haar bedeckt; bekleidet ist sie nur mit einem dunklen Mantel, der Arme, rechte Brust und die Füße freiläßt.

Ein Brustbild, in Haltung diesem Madrider sehr verwandt, im Museum von Montpellier 776. (1,31×1,04). Bez.

Jusepe de Ribera español *F.* 1641.

Das Gemälde (Abb. 43) hat durch Restauration stark gelitten, vor allem sind die Hände übel zugerichtet worden. Die Gesamtauffassung ist naturalischer. Merkwürdig die wie im Fieber glänzenden Augen.

Ein ähnliches Bild, jedoch Schulgut im Museum von Cadiz (Nr. 45).

In dem mehrfach zitierten Aufsatz in der Zeitschrift für christl. Kunst V. erwähnt Justi eine ähnliche naturalistische Maria im Besitz des Duca di Miranda in Neapel. Bez.

Jusepe de Ribera español
F. 1651.

In einer Notiz beschreibt sie der Gelehrte wie folgt: „Ein gealtertes einst schönes Weib; magerer Hals; oberer Brustknochen

sichtbar; ihre großen stark hervortretenden Augen, der einzige Rest ihrer früheren Schönheit, nach oben gerichtet. Die Haare nicht aufgelöst, herabgestrichen und mit einem weißen Tuch zusammengebunden; kurze Stirn; ärmliche Kleider." Später zweifelte Justi das Bild stark an „seiner Gemeinheit wegen".

Etwas nüchtern wirkt die „hl. Teresa", Halbfigur im Museum von Valencia; schwerlich Original. Die ziemlich porträtgetreu wiedergegebene Heilige schreibt gerade, von der hl. Taube inspiriert, ihre himmlischen Eingebungen nieder. Mit erhobener Feder blickt sie die Taube an, man merkt, sie paßt scharf auf! Diese Art der Auffassung gemahnt mehr an einen Velasquez als an Ribera.

B. DER FREIE MEISTER.

1.

Mit der Concepcion des Monterey-Klosters in Salamanca von 1635 (Abb. 29) hat sich endlich der Meister gefunden. Ein heller Jubel klingt aus dem Bild, die Freude über den Sieg des Lichtes, der Farbe. Und diese glühende, glänzende Farbengebung ist es, die sich zuerst unserer Bewunderung aufdrängt und alles andere bei dieser Concepcion aller Concepcionen im Anfang vollkommen in den Hintergrund schiebt.

Ein mächtiges Rauschen geht durch das Werk, der ganze Himmel ist in Bewegung. Nur die Jungfrau selbst ist ruhig. Wie sie fromm die schmalfingrigen Hände über der Brust kreuzt und ganz leise, kindlich gläubig lächelnd vertrauensvoll die großen Augen erhebt, das alles läßt den Beschauer in die Worte ausbrechen: Ja, dies ist die Immaculata, die reine, selige, tiefbeglückte Himmelsbraut! Fern ist jeder Gedanke, daß diese Jungfrau der Erde entstamme; sie erscheint ganz mit ihrem königlichen Anstand als eine Märchenprinzessin, oder richtiger gesagt, als die wahre Himmelskönigin.

Zu dem Eindruck des Majestätischen trägt nicht wenig der wie ein Segel vom Wind geblähte Mantel bei, der eine Silhouette von seltener Größe abgibt. Ja, davon lebt eigentlich die ganze Gestalt! Hier kommt der Barocco vollkommen zum Durchbruch:



Phot. Laurent

Abb. 29 LA CONCEPCION Salamanca Agostinas recoletas

Man denke sich einmal den Mantel weg und man wird eine übermäßig lange Gestalt à la Greco erhalten, wird bemerken, daß wie bei Greco die unteren Extremitäten im Vergleich zum Oberkörper zu lang sind. So aber wäre es geradezu verfehlt, die Proportionen anders zu nehmen; der weit nach rechts ausgebauschte Mantel stellt jede künstlerische Harmonie wieder her.

Nicht zu vergessen auch die feindurchdachte Anordnung des Lockenhaares, das in zwei Strömen nach rechts und links herniederfließend, die Mantelsilhouette überaus glücklich ergänzt.

Wenn auch das eigentlich Körperliche bei Maria etwas gedämpft ist, so konnte sich Ribera doch nicht dazu entschließen, dem alten Brauch der Concepciondarstellung gemäß auf das Körperliche so gut wie ganz zu verzichten; so ist es denn eine Neuerung des Meisters, daß er uns die Füße der Jungfrau sehen läßt, die über der nach oben geöffneten Mondsichel schweben.

Die blondhaarige Königin ist in ein silberschimmerndes Atlasgewand gehüllt, darüber trägt sie einen blauen Mantel, der oben zugeknöpft ist. Um ihr Haupt ein schmaler, in ganz feine Strahlen auslaufender Glorienschein. Über ihr ein schwebendes Diadem: ein Reif von zwölf goldenen Sternen.

Darüber erscheint in einer großen, goldbraun schimmernden Engelswolke die hl. Taube und über dieser wiederum aus der Tiefe heranbrausend in fast horizontaler Lage Gott Vater, ein milder Greis mit leuchtenden Augen und langem weißen Bart, hoch über sein Haupt die Rechte reckend, Maria zur Gottesmutter und Herrscherin des Himmels weihend. Auch er in lichte Farben gekleidet: sein Rock hellgrau, der Mantel hellrot.

Vorzüglich die Engelswolke, die sich weit, weit ins Bild hinein mit den vielen Engelsköpfchen zu verlieren scheint: die Unendlichkeit des Himmels.

Und wie die obere, so auch die untere Wolke; ein großer Ring von Engeln, über dessen Mitte Maria schwebt. Hier herrscht nun bunteste Mannigfaltigkeit. Große und kleine Engel, bekleidete und nackte, anbetende in stiller Verehrung wie der vorn rechts — in blau mit rotem Mantel —, oder in Begeisterung wie der große in dunkelgelb gekleidete, goldlockige links. Ganz in

dessen Nähe ein wunderschönes kleines Engelchen, die Hände faltend und mit frommem echtem Kinderblick zur Madonna emporschauend; ein etwas größerer ganz im Vordergrund, gedankenlos die Bewegung des Händefaltens nachmachend, dann wieder zwei Putti, die sich kosend umarmen; kurz, ein unerschöpflicher Reichtum von Gestalten und Motiven. Dazu die Engel mit den Symbolen der Concepcio immaculata. Wie meisterhaft ist das dem Ganzen eingefügt, ohne jede aufdringliche Weisheit. Wie die Kleinen stolz den Spiegel halten, ein größerer links den Zweig mit Rosen und Lilien hochhebt, dies alles ist von der größten Ungezwungenheit.

Höchst interessant der Engel rechts, der mit seiner Linken einen Rosenzweig hochhebt und dabei sich umwendend zu einem Gespielen niederblickt: eine huldigende Erinnerung an Corregio.

Mit feinster künstlerischer Diskretion der Tempel in den Lüften rechts angedeutet.

Über die Erde ist ein Dämmerlicht gebreitet. Sonst ist alles hell, leuchtend. Wie die Englein jubilieren, so jauchzt auch das Licht, die Farbe.

In der Karnation ist der schwer rötliche Ton ganz verschwunden. Die Engel zeigen, vor allem in den Konturen, ein helles, durchscheinendes Rot.

Mag man Murillo immer den Maler der Concepcionen nennen, Ribera ist der Maler der Concepcion schlechtweg. Es ist keineswegs übertrieben, wenn man sagt: Keine Murillosche Concepcion reicht an diese heran, die in wahrhaft klassischer Weise das Thema erschöpft und die gewünschte Stimmung auslöst, ohne auch nur einen Augenblick weichlich zu werden. Auch der Engelmaler Murillo hat keine herrlicheren Kinder auf die Leinwand gezaubert als hier Ribera.

Bezeichnet ist das Werk, eine Stiftung des Vizekönigs Graf von Monterey,

Jusepe de Ribera
español Valenciano
F. 1635.

Die Figuren überlebensgroß. Das Bild ziert noch heute als Mittelstück den Hochaltar der Kirche des Klosters der Agustinas

recoletas (errichtet 1598—1636), nach seinem Erbauer auch Montereykloster genannt.

Unbegreiflich erscheint es nach diesem Gemälde, wie man Ribera die Concepcion im Prado (984, h. 2,20 br. 1,60) zuweisen konnte; ein krudes Bild, das schon mit der furchtbar harten, hochgezogenen Halskontur, der halbweinerlichen Miene der Madonna und der rötlichen Färbung einen erkältenden Eindruck macht. Dazu ist noch der untere Teil der Gewandung mit den Füßen auf der Mondsichel wie die Arme buchstäblich von der Concepcion in Salamanca abgeschrieben, ebenso die Anordnung des Mantels links oben, während die grandiose Entfaltung nach rechts hier stark eingeschränkt ist. Schließlich noch die platte Engelskulisse rechts und links, die harten Konturen der Engelsköpfe. Kurzum, es ist das Werk eines mittelmäßigen spanischen Ribera-Verehrers.

Wohl Kopie nach einem Riberaschen Bild, vielleicht auch eine Nachahmung, die Concepcion in der Galerie Harrach in Wien (350), bezeichnet

Jusepe de Ribera español
1637

für Ribera viel zu hart und flüchtig, ohne inneres Leben, auch von Verzeichnungen nicht frei.

Im Auftrag des Grafen Monterey hat Ribera noch eine Anzahl anderer Gemälde für die Kirche des Montereyklosters in Salamanca geschaffen, die alle um das Jahr 1635 entstanden sind. (Der Graf war von 1631—1636 Vizekönig von Neapel.) Eine genauere Datierung ist ausgeschlossen, da diese Bilder wie keine anderen durch übelste „Restauration" fast gänzlich ungenießbar geworden sind. Oft kann man Riberas Hand überhaupt nur noch ahnen. Verschwunden ist das Bildnis des Grafen Monterey und das seiner Schwester, Doña Margarita Fonseca.

Das früheste Gemälde scheint die „Geburt Christi" zu sein (linkes Querschiff), künstlerisch heute so gut wie verloren. Etwas besser erhalten die „Madonna mit dem hl. Antonius und Augustin" (rechtes Querschiff). Die Madonna (mit dem Rosenkranz) selbst ist von großer Schönheit; das Kind segnend, die Lilie dem jungen

Antonius reichend. Auch die Engel zeichnen sich durch hohe Anmut aus.

Mit am spätesten von diesen Bildern[1]) ist wohl „Der hl. Januarius" gemalt (auf der Epistelseite des Langhauses). Seine Entstehung verdankt dieses Bild vielleicht dem großen Vesuvausbruch von 1631. (Die ersten Eruptionen begannen am 16. Dezember.) Der Vizekönig war damals überall zur Stelle, vornehmlich aber beteiligte er sich stets bei den Bittprozessionen mit dem Blut des hl. Januarius, wie aus Briefen des Jesuitenpaters Ascanio Capell und von Giov. Batt. Manzo, marchese di Villa, hervorgeht.[2])

Der Heilige ist dargestellt, wie er auf einer Engelswolke über Neapel zum Himmel emporschwebt.

Den Körper nach rechts gerichtet, wendet er uns sein jugendliches, mit der Mitra gekröntes Haupt zu, die Augen gen Himmel, die Linke auf der Brust, die Rechte nach oben weisend. Sein braunroter Mantel, der eine machtvolle Silhouette abgibt, ist sehr breit behandelt. Ein Englein links trägt auf einem Buch die beiden Fläschchen mit dem wundertätigen Blut. Oben eine Engelsgloriole, unten der Blick auf den Neapolitaner Golf, vom Posilipp aus gesehen, sehr klar wiedergegeben.

Trotz aller Restaurationen spürt man doch noch die feine Abtönung der Farben durch. Ein matter Silberton liegt über dem Ganzen.

(Der gleiche Vorwurf auch von Vacarro behandelt, Prado 515, jedoch in der Farbe und namentlich im Ausdruck hinter Ribera zurückbleibend.)

Ob der „Hl. Augustin" (linkes Querschiff) ein eigenhändiges Werk des Meisters ist, läßt sich bei dem heutigen Zustand des Bildes nicht mehr genau feststellen. Es macht sich ein Streben nach Monumentalität bei diesem Heiligen bemerkbar.

In diese Zeit gehört auch der hl. Augustin Prado 992 (h. 2,03, br. 1,50). Der schwarzbärtige Heilige kniet im Gebet nach rechts gewandt in seiner schlichten Zelle. Er trägt die schwarze Kutte

[1]) „Die Pietà" am Gipfel des Retablo ist bei den anderen Pietàbildern dieser Periode behandelt. [2]) Mitgeteilt von L. Riccio, Nuovi documenti sull' incendio Vesuviano dell' anno 1631, (Arch. Stor. per le prov. Nap. XIV. 489ff.).

seines Ordens. Überrascht von dem himmlischen Lichtschein, der die Zelle hell aufleuchten läßt, hat Augustin den Kopf umgedreht und blickt empor.

Vielleicht ist dies Madrider Gemälde nur eine gute alte Schulwiederholung.[1])

In der „Messe des hl. Gregor", die das Museum von Amiens besitzt, hat für den hl. Gregor das gleiche Modell wie für den Augustin gedient. Bezeichnet ist das Bild an der Altarstufe

Joseph de Ribera
Napoles 1634.

Gonse sagt von dem Gemälde[2]): „Les tons fauves jaunes et bruns d'une ampleur de styl et d'une vérité de dessin d'expression vraiment extraordinaires".

Eine andere Wunderszene in der Mönchsbehausung zeigt uns das Bild „Das Christusknäblein erscheint dem hl. Antonius" in der Ac. S. Fernando zu Madrid (h. 2,14, br. 1,79 Abb. 26), bez. auf dem Tisch

Jusepe de Ribera
F. 1636[3]).

Zusammen mit diesem Bild sei hier die Variante von 1640 im Escorial behandelt.

Nicht den glückstrahlenden Antonius, der das rosige Kind in seinen Armen hält, wie Murillo ihn verewigt hat, will uns der Meister zeigen. Er gestaltet das Ganze erhabener, dramatischer. Der himmlische Knabe hat sich nur für einen Augenblick herabgesenkt und ist schon wieder im Begriff, dem jungen Anbeter, der in Verlangen und Entzücken die Arme ausgebreitet hat, wieder zu entschweben.

Zu einer körperlichen Berührung wie bei Murillo kommt es gar nicht. Es ist eine Vision des verzückten Heiligen.

Auf dem Escorialbild blickt Antonius überhaupt nicht nach dem jungen Christus, sondern nach aufwärts, er sieht nach dem,

[1]) In der zerstörten Kirche S. Felipe el Real in Madrid soll sich nach Jaldero ein Augustin von Riberas Hand befunden haben. [2]) L. Gonse, Les musées de France, 1617, daselbst auch Abbildung (1654 bei Gonse natürlich ein Druckfehler). [3]) Die letzte Zahl nicht ganz deutlich.

was ihm der Bambino zeigt. Das Ganze hier nach links. Die Diagonalbewegung in den Figuren wird glücklich unterstützt durch die gleichfalls schräg, parallel zur Hauptbewegung verlaufende Schattengrenze an der Wand. Das Bild ist sonst im ganzen schlichter als das Madrider. Bei dem Kind erblickt man nur drei Engelsköpfe. Antonius erscheint hier noch leidenschaftlicher. Das Christkind hat sich in einem Strom von Licht herabgesenkt, das nun mächtig durch die schlichte Zelle flutet. Die Mauer der Zelle zeigt einen feingrauen Ton.

Das Ganze besitzt einen großzügigen, monumentalen Charakter. Von dem Akademiebild gute Kopie in Neapel (Chiesa S. Ferdinando, früher Francesco Xaverio, für die das Bild bestimmt war)[1], eine weniger gute im Prado 1013 und in der Kathedrale von Granada (Altar Jesús Nazareno).

2.

Am stärksten kommt Riberas Streben nach Monumentalität zum Ausdruck in den Bildern „Paulus“ und „Petrus“ in Vitoria und in den alttestamentarischen Gestalten in den Zwickeln der Kirche von S. Martino.

Petrus und Paulus, früher in der Kirche S. Domingo in Vitoria[2], jetzt in der Disputacion provincial. Beide bezeichnet[3])

Jusepe de Ribera español
Valenciano *F.* 1637.

Paulus mit prachtvollem schwarzbärtigem, schwarzgelocktem Kopf hält in der Rechten einen mächtigen Zweihänder mit der Spitze nach unten, in seiner herabhängenden Linken ein Buch. Nach links gewandt hat er den Kopf nach dem Beschauer gedreht. Beide Arme vollkommen von dem roten Mantel verdeckt. Leider versagt hier ausnahmsweise der Formenkenner Ribera, es gelang

[1]) Unmöglich erscheint der Entstehungszeit wegen, daß, wie Dominici 117 behauptet, der Beichtvater Osunas, dem Ribera den Auftrag für Gesù verdankte, auch diesen Auftrag veranlaßt habe. [2]) Dort sah sie in der Capella del Noviziato D. Antonio Conca. Descrizione Odeporica della Spagna I. 12. [3]) Bermudez kennt nur die Signierung bei Petrus.

ihm nicht, die Arme unter dem Mantel deutlich fühlbar zu machen. Der Mantel selbst, der auf dem Boden leicht nachschleift, ist meisterhaft drapiert.

Petrus tritt im ganzen hinter Paulus zurück, ist jedoch sorgfältiger modelliert. Graubärtig, nach rechts gewendet, Kopf in Dreiviertelansicht, scharfblickende Augen. Er trägt ein blaugraues Gewand. Seine Rechte greift in die Falten des braungelben Mantels, der auch hier äußerst wirkungsvoll drapiert ist, rechten Arm und Brust ganz frei läßt. In der Rechten hält er die beiden Schlüssel.

Wie Paulus ist auch er neben einen einfachen, grauen Sockel gestellt. In der Ferne ein Gebirge angedeutet.

Die bedeutendste Leistung Riberas auf diesem Gebiet sind jedoch die 12 „Propheten", Moses und Elias in der Kirche von S. Martino über Neapel. Alle früheren Apostel- und Philosophenbilder scheinen fast nur Vorstudien zu diesem Werk.

Die Karthäuserkirche ist von Fansanga gebaut; ein Schiff mit je 3 Kapellen; zwischen den Arkaden eine Pilasterordnung. Die Propheten füllen die Zwickel der Arkaden über den Kapelleneingängen. Der Name „Propheten" paßt eigentlich nicht recht für die Gestalten, denn wir erblicken auch den alten Noah in ihrer Mitte, die Arche in der Hand, die Taube mit Ölzweig zu seinen Füßen. Wichtig ist diese Figur vor allem deswegen, weil sich bei ihm die Signierung findet:

Jusepe de
Ribera es
pañol *F*
1638.

Über die Entstehung dieser Signatur bei Dominici[1]) folgende Anekdote: Der rechte Arm des Noah sei zu lang geraten — was in der Tat richtig ist — „ma per sostenere che il braccio stava bene dipinse a piedi di quel Profeta la sua impresa quasi per gloriarsi quella essere opera di sua mano".

Es sind jedoch nicht alle Propheten im Jahre 1638 entstanden, wie die von Faraglia mitgeteilten Dokumente beweisen.[2]) Die Voll-

[1]) Dom. 125. [2]) Faraglia, Notizie di alcuni artisti che hanno lavorato nella chiesa di S. Martino sopra Napoli. (Arch. stor. per le prov. Nap. XVII. S. 670). 1. A primo

endung zog sich bis 1643 hin. Einzuschließen sind dabei die Halbfiguren von Moses und Elias über den Nischen an der Eingangswand der Kirche.

Vollkommen haltlos ist durch das Bekanntwerden der Dokumente die an und für sich schon unglaubliche Behauptung Raffaelo Liberatores[1]) geworden, Moses und Elias seien Arbeiten Lucca Giordanos. Unmöglich dies schon deshalb, weil Giordano ja erst 1632 geboren ist.

Es ist selbstverständlich, daß bei den beiden Figuren in jedem Bogen mit starken Kontrasten gearbeitet ist. Die eine ruhig: Ein Alter, der auf ein geschlossenes Buch deutet, das er auf den Knien hält; ein anderer, ganz in die Lektüre vertieft, liest mit dem Finger nach, um ja kein Wort zu verlieren; ein Kahlkopf, mehr sinnend bei dem Studium der heiligen Schriften: il Penseroso. Er stützt das Kinn auf seine Rechte.

Auf der anderen Seite wieder die lebhafteste, momentanste Bewegung. Der sogenannte Amos, der eben von einem hohen Gedanken erleuchtet sich rasch vorbeugt, um die Feder ins Tintenfaß einzutauchen, während er in der Linken das weiße Pergament zum Schreiben bereit hält. Oder der leidenschaftlich bewegte Haggai, der, wie von einer plötzlichen Erscheinung, einem himmlischen Ruf getroffen sich umwendet, mit kühn übergreifender Rechten, die nach einem Buche langt.

Alles ernste Männer, Leute aus dem Volk, keine „schönen" Köpfe, aber durchgeistigt. Mächtige Gestalten in einfachster Klei-

di Febbraio 1638 al suddetto inconto delli profeti che sta facendo per la nostra chiesa duc. 100. 2. Il suddetto signor Ribera ha consignato li ducedi Profeti posti sopra l'Archi delle capelle quale se li pagano ducati 80 conforme haveva stabilito il V. P. Pisante all'hora Priore duc. 960. Per li due Profeti Moyse et Elia posti sopra li nicchi alli lati della Porta duc. 50. l'uno per esserno mezze figure duc. 100. 3. Dal primo de Febbraio 1638 per tutto li 3 di settembre 1643 ha ricevuto detto Ribera dal P. Isidoro-d'Allegria all'hora Priore ducati 1365 et haveva consignato al monasterio li 12 Profeti che stanno sopra le capelle e li due Moise et Elia etc. 4. Ha consignato detto Ribera 12 Profeti posta sopra le Capelle della nostra Chiesa, quali si pagano conforme l'accordo fatto col V. P. Pisante a ragione di ducati 80 l'uno per non esserno figure intere et alquanto più grande dell' ordinario che Importano ducati 960. le due mezze figure di Moise et Elia duc. 100. [1]) R. Liberatore: Le migliore Pitture della Certosa di Napoli 1840. S. 20 und 25.

dung, die häufig die sehnigen Arme oder einen Teil des Oberkörpers frei läßt. Die Stellung bei jedem neu, niemals ermüdet das Auge.

Mit größter Liebe sind Hände und Füße behandelt; namentlich die Füße, die in jeder Ansicht wiedergegeben sind: von vorn, von hinten, von der Seite, von oben und von der Sohle gesehen; überall gleich vollendet.

Das Kolorit sehr tief. Der Grund ganz dunkel. Die Figuren sollen nicht übermäßig stark ins Auge fallen, nur den Platz, der ihnen angewiesen ist, würdig ausfüllen. Dies verstanden natürlich die meisten Neapolitaner nicht, denen diese schlichten Leute inmitten des blendenden Glanzes der reichen Kirche zu düster erschienen. Daher auch das von Dominici den Gegnern Riberas, vor allem Stanzioni in den Mund gelegte Urteil „che apparivano più tosto dipinti nelle grotte, che ne' luoghi sacri o nella città, e che insomme erano troppo oscuri".

Das Problem der Einordnung in den Raum ist hier in ebenso vollkommener wie vornehmer Weise gelöst. Es sind diese „Profeti" die bedeutendsten Zwickelfüllungen des Barock. Zu welchen Ausartungen es gerade in dieser Gattung im Barocco gekommen ist, weiß man ja nur zu gut. Hier aber ist alles nicht nur maßvoll, sondern auch würdig. Die Gestalten sprengen nicht wie sonst den Raum, sie drängen nicht nach außen, sondern sitzen hinter den Bogen. Dort drinnen spielt sich ihr Leben ab. Und trotzdem oder vielleicht gerade deshalb ist es dem Künstler gelungen, den Raum, den die Gestalten ausfüllen, doch größer erscheinen zu lassen.

Dieser Würdigkeit wegen spricht sich auch Burckhardt[1]) anerkennend über das Werk aus.

Schon vor Spinnazolas begeisterter Beschreibung[2]) hat der Abbé de St. Non diesen Gemälden höchstes Lob gespendet, zu einer Zeit, wo man sich blutwenig um den Spanier kümmerte[3]).

„Malgré la difficulté extrême, qu'il y avoit de renfermer des figures entieres dans des formes aussi resserrées et aussi ingrates,

[1]) Cicerone. II. 3, 346. [2]) Nap. Nob. XI. 162 und „L'arte ed il Seicento in Napoli" S. 19, 20. [3]) Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et Sicile. Paris 1781. I. 112.

l'artiste semble avoir sçu tirer de cette necessité même et de la contrainte où il étoit, une variété de caractères et d'attitudes absolument différentes dans chacun de se sujets... L'expression surtout et les coloris en sont admirables."

Zu diesen 12 Propheten[1]) gehören noch die beiden bereits erwähnten Halbfiguren des Moses und Elias. Gewaltige Gestalten von großem Wurf, in denen ein leises Streben nach Idealisierung durchschimmert, namentlich bei Moses. Dieser, weißbärtig, auf die Gesetzestafeln deutend, bildet in der Ruhe und Abgeklärtheit des Greises einen starken Gegensatz zu dem etwas finster blickenden schwarzbärtigen Elias, dem fanatischen Gottesstreiter, dem Vernichter der Baalspfaffen. Man glaubt, daß auch in seinem Inneren ein ähnliches Feuer lodere wie das, welches auf seiner ausgestreckten Rechten brennt.

Schon Justi bemerkte, daß der Elias im Ausdruck etwas mit dem Rochus von 1631 verwandt sei; jedoch ist die Neapolitaner Gestalt viel monumentaler.

3.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns die „Segnung Jacobs durch den blinden Isaak" aus dem Jahre der Apostelbilder in Vitoria. Das Gemälde befindet sich im Prado[2]) (938, h. 1,29, br. 2,89 Abb. 30), bez. rechts unten

Jusepe de Ribera español
F. Año 1637.

Eine alte Kopie bei Graf Czernin in Wien.

Der Künstler zeigt hier ebensosehr seine Meisterschaft der Zeichnung, des Kolorits und der Stillebenmalerei, wie eine überaus anziehende Erzählungskunst und feinstes psychologisches Verständnis.

Der erblindete, weißbärtige würdige Greis hat sich im Bett aufgerichtet und streicht mit den Fingern über das Fell, das Jacobs rechten Arm bedeckt. Ein Lächeln, unendlich rührend, entsteht

[1]) Abbildungen in dem zitierten Werk Liberatores und bei Abbé de Saint-Non „Recueil de griffonis" Paris. [2]) Aus der Sammlung Carls III. Pal. Nuevo; cf. Conca, Descrizione odeporica I, 137.



Phot. Anderson

Abb. 30 ISAAK SEGNET JACOB Madrid Prado

in des Patriarchen Gesicht: Die Freude des Erkennens. Ungemein lebendig, wie die Hände des Vaters fühlen und tasten, wie die Finger in dem weichen Fell geradezu einsinken; wie Isaak mit der Rechten das Fell faßt und mit der Linken den Arm hinaufstreicht, diese Wiedergabe der Bewegung ist in der Kunst nur noch einmal erreicht: in der Anna Boleyn Holbeins, die sich wohlig die Hände zu streichen scheint.

Der junge Jacob, im Profil, etwas schüchtern ziemlich weitab vom Vater stehend, blickt gespannt zu diesem hin. Er wartet augenscheinlich mit dem Nähertreten, bis er sich ganz sicher fühlen darf. Nun, da ihn der Vater zu erkennen glaubt, wird er nicht zögern, vor ihm niederzuknien, um den heißerwünschten Segen auf sein Haupt kommen zu lassen. Lange dunkle Locken fließen über seine Schultern. In seiner Linken hält er eine grüne Mütze.

Er trägt einen einfachen blauen, hellbraun gefütterten Kittel, während der Vater mit einem dunkelgrünen, ganz kurzärmeligen Rock bekleidet ist.

Die Mutter steht hinter ihrem Lieblingssohn und sucht ihn zu ermutigen. Sie streicht mit der Rechten seinen Rücken, halb vorwärtsdrängend, halb liebkosend. Auch sie ist aufs höchste gespannt. Sie lauscht, was der Gatte nun sprechen wird; dabei hat sie, um ja keinen Laut zu verlieren, den Kopf gewendet, ein höchst natürlicher Zug, und in der Erwartung macht sie mit der Linken — der gehobene Zeigefinger — eine Geste der Spannung und Aufmerksamkeit, die ganz der Handbewegung des musiklauschenden Jünglings aus Pompei, des sogen. Narciß, gleicht. Auch in der Miene der alten Rebecka ist das Gespannte sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Mutter erscheint als Matrone mit großen, glänzenden, klugen Augen, feinem, recht energischen Mund. Etwas wie Gram läßt sich aber doch aus den Zügen des welkenden Gesichtes herauslesen. Sie trägt ein schlichtes schwarzes Kleid, weißen Kragen und weiße Haube.

Links erblicken wir durch eine Tür, die ins Freie hinausführt, den jungen Esau, der, in einen braunen Kittel gekleidet, das Wildbret an einem Spieß über der Schulter herbeibringt.

Das Mahl, das Jacob dem Vater bereitet hat, ist auf einem

Tisch rechts aufgetragen. Ein prachtvolles Stilleben: Braten mit einer halben Zitrone, Brot und eine Flasche Chianti.

Die glühendsten Töne im Bild geben die purpurne Draperie des Himmelbettes und die in etwas hellerem Rot funkelnde, braun gefütterte seidene Bettdecke. Sehr fein durchgeführt ist das Helldunkel in Jacobs Gesicht.

Daß das Bild zum Hochhängen bestimmt war, ist deutlich aus der ganzen Anlage zu erkennen, vor allem liegt der Augenpunkt unterhalb der unteren Bildgrenze.

Das Gemälde gleichen Inhalts bei Harrach-Wien 271 ein Werk Giordanos.

Im Besitz von Graf Brühl befand sich ein ähnliches Werk, gleichfalls auf Riberas Namen gehend; wiederum eine Nachahmung Giordanos (h. 2 f. 8 p., br. 3 f. 8 p., Stich Steph. Torelli Pict. R. delin. Laur. Zucchi Sculptor R. sculp. Die Mutter hat hier die Linke in eindringlicher Redegebärde erhoben und faßt Jacob mit der Rechten etc.).

Es sei hier noch eines Bildes Erwähnung getan, das gleichfalls ein alttestamentarisches Thema behandelt, jedoch keine Schöpfung Riberas ist:

„Hagar und Ismael“ im Palazzo Doria Pamphili in Rom (Privatzimmer) h. 3 m, br. 1,45. Dieses keineswegs wirkungslose, sehr breit auf ganz grobe Leinwand ziemlich dünn gemalte Bild ist vielleicht ein Werk Pietro Novellis (gen. Morealese). Sicher eine höchst respektable Leistung eines Schülers Carravaggios.

4.

Neben dem blinden Gambazo und dem erblindeten Isaak malte Ribera noch einen hochberühmten Blinden: Homer. Das Originalgemälde scheint verloren zu sein. Das Exemplar in Turin ist eine — für Ribera zu breit gemalte — gute Kopie (Halbfiguren h. 1,40, br. 1,35). Homer erscheint als der Rhapsode: Ein lorbeergekrönter, blinder Greis, der Violine spielt. Zu seiner rechten ein Mann in mittlerem Alter, der an einem Tisch sitzt, bereit, die Gesänge des Dichters niederzuschreiben. Eine Variante dieses Bildes bietet uns das Gemälde Le Valentins in Dresden (715).

Mit diesem „Homer" sind wir zu den antiken Stoffen gelangt, die den Künstler gerade in jenen Jahren sehr stark beschäftigen.

Von den Philosophenbildern im allgemeinen war schon im vorigen Abschnitt die Rede. Von den späteren Köpfen sei nur der Diogenes der Dresdener Galerie hier herausgegriffen (Nr. 682, h. 0,76, br. 0,61), bez.

Jusepe de Ribera
español *F.* 1637,

ein höchst bezeichnendes Bild für den Lichtmaler Ribera. Das Ganze auf einen hellen, kühlen, ziemlich grauen Ton gestimmt. Äußerst charakteristisch, daß die brennende Laterne in der Hand des Zynikers zu keinerlei Lichteffekten à la Honthorst benutzt ist. Darin ist der „Diogenes" ein Vorläufer des „Januarius" von 1646. Leider steht in dem Dresdner Gemälde der geistige Inhalt nicht auf der Höhe des malerischen. Auf dieses Bild geht eine verlorene Nachahmung Giordanos zurück, von der eine Kopie in Kassel (533) erhalten ist.

Im Besitz des Fürsten Liechtenstein-Wien gleichfalls Diogenes aus dem Jahre 1637, bez.

Joseph a Ribera espan
F. 1637.

Über dieses Bild wie über das Exemplar in der Grosvenorgalerie[1]) vermag ich kein Urteil abzugeben, da ich keines von beiden zu Gesicht bekam.

Nicht von Ribera ist das allegorische Bild des Amsterdamer Rijksmuseums „Die Eitelkeit", das Werk eines Nachahmers. Ein ähnliches Gemälde soll sich im Besitz des Fürsten Liechtenstein befinden.

Aus dem Jahre 1636 stammt der merkwürdige „Kampf zweier weiblichen Gladiatoren", Prado 988. (h. 2,12, br. 2,35), bez. rechts unten

Jusepe de Ribera Valenciano
F. 1636.

[1]) „Streng und fleißig in einem klaren, warm gelblichen Ton durchgeführt" Waagen, Kunstwerke II, 125.

Das Thema war, wie es scheint, in jener Zeit beliebt. Der Prado birgt in Nr. 518 ein Bild ganz gleichen Inhalts von der Hand Andrea Vacarros.

Das Erfreulichste an dem Riberaschen Gemälde ist das leuchtende Kolorit.

Die unterliegende „Amazone" blutet am Hals; sie ist blond, trägt dunklen Rock, darüber ein hellgrünes Obergewand und blauen Mantel, der am Hals durch einen goldenen Knopf zusammengehalten wird. Das Blau und das Hellgrün von besonderer Leuchtkraft. Die Siegerin brünett in dunkelgrünem Gewand, orangefarbenen Shawl und flatterndem Mantel, dessen violette Färbung in allen Abstufungen wiedergegeben ist. Die Bänder ihrer Sandalen blau und goldbraun.

Einen starken Kontrast zu den beiden wütenden Weibern bietet der ganz ruhig dastehende Krieger — offenbar der Schiedsrichter. Im Hintergrund eine Anzahl Zuschauer.

Ebenso glühend im Kolorit ist die Marsyasschindung im Museo Nazionale zu Neapel (h. 1,80, br. 2,32) 1862 aus dem Besitz von D. Alfonso marchese del Vasto ins Museum gekommen.[1]) Bez. unten rechts auf einem Stein

Jusepe de Ribera español Valenciano
F. 1637

Justi berichtet in seinem „Velasquez"[2]) von einem derartigen Gemälde, das im XVII. Jahrhundert im Schlaf- und Sterbezimmer Philipps IV. gehangen hat. Später kam es in Besitz des Infanten D. Luis de Borbon y Salamanca und wurde 1874 in Paris auf der Auktion Salamanca für 2000 Fr. verkauft. Der damalige Katalog gab die Signatur als

Jusepe da (!) Ribera espagnol (!)
F. 1630

an. Auch Justi, der der Auktion beiwohnte, las 1630 und beschreibt das lichte Gemälde als Parallele zu der „finsteren Bartholomäusmarter" von 1630.

Dieses Gemälde ist nun nichts anderes als das Bild Nr. 372 des Brüsseler Museums, das 1899 aus dem Besitz der Brüder

[1]) Le Gallerie Italiane V. 236. [2]) Justi, Velasquez I. 272.

Le Roy, die es auf der Auktion 1874 erworben hatten, ins Museum gelangte. Wie die Signatur auf dem Felsblock rechts unten zeigt, ist das Werk aber nicht 1630, sondern 1637 entstanden: Jusepe de Ribera español *F.* 1637.

Es ist nicht ohne Interesse, daß sich Justi bei diesem angeblich aus dem Jahr 1630 stammenden Gemälde an die „Klage der Venus um Adonis" in der Corsinigalerie zu Rom erinnert fühlte. Kein Wunder; denn dieses Werk ist gleichfalls 1637 datiert.

Beide Gemälde sind Arbeiten Riberas. Das Brüsseler Bild ist nicht zum besten erhalten, jetzt nicht ungeschickt restauriert, aber zu stark gefirnißt. Vielleicht sind bei der Fertigstellung des Brüsseler Exemplars Gehilfenhände beteiligt gewesen. In der Darstellung zeigen sich zahlreiche Varianten, im Ganzen steht das Neapolitaner Bild höher als das Brüsseler.

Marsyas mit den Füßen nach oben an einem Baumstamm gebunden, mit dem Rücken auf der Erde liegend, die Linke an einem Pflock befestigt, schreit aus Leibeskräften mit hochrotem Gesicht, die Stirn vor Schmerz stark gerunzelt. Über ihm steht, in den Knieen etwas gebeugt, der unerbittliche Sieger, der lorbeergekrönte junge Apoll. Ein echt griechischer Gott mit seinem edlen goldgelockten Kopf und dem klassischen Jünglingskörper. Er ist im Begriff, die Haut an dem einen Bein des Marsyas herunterzureißen. In N. blickt er, den Kopf ziemlich stark nach vorn drehend zu Marsyas nieder; in Br. ist seine Aufmerksamkeit mehr auf die augenblickliche Arbeit gerichtet, der Kopf im Profil, jedoch ein wenig leer im Ausdruck. Mächtig wird die Gestalt des Gottes gehoben durch den weit nach links (in Br. in die Höhe) flatternden etwas ins violett schimmernden Purpurmantel, der nur Scham und Hüften des Gottes, einem Lendentuch ähnlich, bedeckt. Ein blaues Bändchen hält ihn in N. am Hals zusammen, in Br. ein grünes über der Brust; in Br. flattert das Tuch viel aufgeregter im Wind als in N. Das Neapolitaner Exemplar wirkt überhaupt ruhiger, geschlossener, vor allem durch die Führung der Gesamtsilhouette erreicht: Der Kopf des Marsyas bildet den tiefsten Punkt, die Arme gehen in leichten Kurven in die Höhe, links schließt sich die, die obere Partie abrundende Mantelsilhouette an. In Br. liegt der Kopf

des Opfers lange nicht so tief, die Nachbarschaft mit Apollos rechtem Bein wirkt nicht besonders gut. Der prachtvolle, angespannte Thorax, der in N. vorzüglich durchmodelliert ist, kommt durch die veränderte Lage viel weniger zur Geltung. Apollos rechter Arm in N. viel besser bewegt, die Hand greift nicht so plump in die Haut.

An dem Baumstamm, der in N. viel schlichter wiedergegeben ist als in Br., hängt eine Syrinx. Links am Boden in N. ein Cellino, in Br. eine Art Viola d'amour, jedoch nur teilweise sichtbar. Das Brüsseler Exemplar schneidet links früher ab. In Br. vorn am Boden eine Flöte. Rechts etwas in der Ferne sehen drei Gefährte des Marsyas dem furchtbaren Schauspiel zu, in N. mit mehr unmittelbarer Teilnahme als in Br., wo sie sich über das Ereignis unterhalten. Die Rückenfigur weniger im Geschmack Riberas als Giordanos.

Am blauen Himmel gelbe Wölkchen. Die Gestalt des jugendlichen Gottes ist von so hohem Adel und so sieghafter Schönheit, daß man darüber fast ganz das Gräßliche des Vorwurfs vergißt, zumal ja sehr geschickt das Gesicht des Opfers in den Schatten gelegt ist. Marsyas erscheint im Grund nur als Folie für Apoll. Über die hohen malerischen Qualitäten des Werkes, „den Silberglanz der Haut, die grünlichen Halbtöne, die goldenen Haare zu einer Harmonie gestimmt auf dem Grund des schimmernden Purpurmantels“ hat sich schon Justi bewundernd geäußert.

Im Zusammenhang mit diesem Bild sei die Rötelzeichnung im Louvre erwähnt „ein Silen, an einem Baumstumpf festgebunden“. Die Figur läßt sich am ehesten als eine Studie zu einem Marsyas deuten. Jedoch scheint mir das Blatt nicht von Riberas Hand herzurühren; die Arme und der Kopf, vor allem der Blick nach unten nicht schlecht, sehr öde und verlegen aber die Kontur am Rumpf rechts; auch das Verschwinden des linken Beins erweckt Bedenken.

Von Riberas Gemälde vielleicht beeinflußt ist das Bild Giulio Carpionis (Stich von Giac. Leonardi) und der Maler der kleinen Tafel im Museum von Parma (406, hier Vlämische Schule genannt). Übereinstimmend vor allem die Anordnung von Apoll und Marsyas.

Den schärfsten Kontrast zu der Marsyasschindung bildet die

„Klage der Venus um Adonis“ aus demselben Jahr in der Galleria Nazionale (früher Corsini) in Rom 248. (h. 1,79, br. 2,62)[1]) Bez. unten etw. links von der Mitte

Jusepe de Ribera español Valenciano

,F, 1637

Ein Werk ebenso hervorragend durch seine Form- und Farbenschönheit, als durch den poetischen Hauch, der es durchweht. Die Elegie wird dank der Valencianer Herbigkeit nicht zu einer süßlichen Rührszene, sondern sie erhält in der Venus einen Zug zu hohem, ergreifendem Pathos. Man vergesse nicht, daß der Stoff der damaligen Zeit vor allem Neapel sehr nahe lag, hatte ja doch erst vor kurzem Cavaliere Marino seinen weltberühmten farbenreichen und leidenschaftlichen „Adone“ geschrieben.

Adonis mit einem roten Mantel bekleidet, der jedoch nur Hüften und einen Teil der Oberschenkel bedeckt, liegt entseelt am Boden. Der Oberkörper hat eine Biegung nach vorn gemacht, so daß das lockige Haupt beinahe der vorderste Punkt des Bildes ist. Durch diese Wendung erscheint der Körper wirklich wie zerschmettert. Am Fuß einer Eiche ist er vom Felsen niedergestürzt.

Venus kommt von links auf einer Wolke herbeigeeilt. Ihren linken Fuß hat sie bereits auf die Erde gesetzt; klagend breitet sie die Arme aus, den Körper vorbeugend nach dem Geliebten. Sie trägt ein dunkelviolettes Untergewand, blaues, etwas ins grünliche schimmerndes Oberkleid, das an der Brust von einem roten Band zusammengehalten wird, und braunen Mantel.

Das Hemd an der Brust, vor allem am rechten Oberarm sichtbar. Der linke Arm fast ganz von dem Mantel verdeckt. Im blonden offenen Haar, das ein leichter brauner Schleier ziert, trägt sie zwei rote Rosen und ein grünes Zweiglein.

Rechts beschnuppert der treue Jagdhund seinen toten Herrn. Am Boden vorn der Jagdspeer.

Die Landschaft großzügig und diskret mit dem Vorgang in Verbindung gebracht: Berge und drei zersplitterte Eichen.

Wie beim Jacobsegen und beim Marsyas bewundern wir auch

[1]) Nach Jaldero soll sich im Besitz von José Madrazo ein Bild Riberas „Diana und Endymion“ befunden haben.

hier die Anschaulichkeit der Erzählung. Und dann die Würde. Kein Schreien, aber auch kein sentimentaler Himmelblick. Es ist das rechte Maß gehalten. Gern kehrt man stets zu diesem Bild zurück, denn es ist ein ganzes Gedicht.

Die Größe Riberas hat P. F. Mola gleich vernichtet, der in seinem Gemälde „Hero und Leander“ (Dresden 380) starke Anleihen bei dem römischen Bild gemacht hat; namentlich Hero deckt sich fast völlig mit der Venus.

5.

Die gerühmte Würde und Erhabenheit beweist aber Ribera vielleicht in noch höherem Grade in der größten religiösen Elegie: der „Pietà“. Die „Klage um den Leichnam Christi“ in der Capella del Tesoro der Kirche von S. Martino ist das erhabenste Werk aus der Reifezeit des Künstlers. (Abb. 31.) Wie „Venus und Adonis“ ist auch diese Pietà 1637 gemalt. Bez.

Jusepe de Ribera español
F. 1637.

Am 3. Oktober 1637 erhielt Ribera 400 Dukaten für die Pietà „che sta nella sacrestia“.[1]) Erst später kam das Bild in den Tesoro.[2])

Wie jener Adonis ist auch Christus ein zerschmetterter Baum. Ergreifend zeigt uns der Maler das Gebrochene, Zerbrochene. Der Torso seitlich gelagert, von Johannes gestützt, das Haupt müde auf die Seite gesunken, die Gliedmaßen nach hinten gestreckt. Eckig steht die rechte Schulter hoch, zerrissen wirkt der nach einer Überschneidung an der rechten Hüfte wieder hervortauchende rechte Arm mit der geknickten Hand. Schwer lastet, wie der ganze Körper auch, der linke Unterarm auf dem weißen Bahrtuch, das ebenso wie das weißgrünliche Lendentuch nur um ein geringes den leuchtenden, mächtigen Körper überstrahlt.

Von höchstem Adel und wie der ganze Körper von wundervoller Plastik das schwarzbärtige Haupt. Christus hat die Augen geschlossen. Man sieht, er hat ausgelitten nach schwersten Leiden. Der Mund noch halbgeöffnet, auf der Stirne Spuren des Blutes, das die Dornenkrone verschuldet.

[1]) Faraglia in dem citierten Aufsatz S. 670. [2]) Celano VI, 25.



Phot. Brogi

Abb. 30 BEWEINUNG CHRISTI Neapel S. Martino

Sich aus der Tiefe weit vorbeugend ist die in stärkster Verkürzung gesehene hl. Magdalena im Begriff, den rechten Fuß des Herrn zu küssen, den sie mit ihrer Linken ein wenig gehoben hat. Ihr herrliches goldblondes Haar fließt über ihre Schultern und den Rücken; ihr gelbes Gewand bedeckt ein roter etwas ins violett schimmernder Mantel. Johannes knieend den Herrn stützend, ganz jung, bartlos; seine langen kastanienbraunen Haare gehen bis zu seinen Schultern. Er trägt grünen Rock und roten Mantel. Das Gesicht hat er von Christus abgewendet; er blickt in verlorenem Profil hinauf zu den beiden Engelein, die sich mit Dornenkrone und Nagel weinend herabsenken.

Über Johannes vollkommen ruhig dastehend, den Hammer in der Hand, Joseph von Arimathia, ein würdiger graubärtiger Greis mit langem Haar; den Kopf leicht geneigt in die Ferne blickend, gramerfüllt, in verhaltenem Schmerz.

In der Mitte aber kniet Maria in dunkelrotem Kleid, blauem Mantel und braungrünem Kopftuch, die Mutter, mit zusammengepreßten Händen, den Mund leicht geöffnet, die großen Augen klagend zum Himmel erhebend. Doppelt erschütternd wirkt sie in dieser stummen Trauer, mit den tränenschweren Augen, denen doch keine Träne entrinnen will; wahrhaft königlich in ihrem Schmerz.

Wenn nicht sie, so macht keine das Dichterwort zur Wahrheit:

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non possit contristari
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?

Das Bild ist stark gedunkelt, kaum ist mehr der untere Teil des Kreuzstammes links mit der Fußstütze erkenntlich.

Wie bei Jesu Geburt der göttliche Knabe alle mit seinem himmlischen Licht überstrahlte, so erscheint auch der tote Held mit dem wunderbaren Schein seines bernsteinfarbenen Körpers den ganzen Schauplatz zu erhellen. Daß im allgemeinen hier tiefleuchtende Farben gewählt sind, ist selbstverständlich.

Eigenartig, kein einziger der Beteiligten sieht auf Christus, und doch sind alle nur mit ihm beschäftigt. Daß der Künstler nicht nur diese tiefe Idee aufgenommen, sondern sie auch vollkommen glaubhaft durchgeführt hat, gereicht ihm zu hohem Lobe.

Wundervoll auch, wie es der Meister verstanden hat, das schwere Sichniedersenken des Christuskörpers uns eindringlich zu machen. Es ruht nämlich nur der mittlere Teil des Körpers — Gesäß und Oberschenkel — auf dem Boden; Oberkörper und Kopf sind leicht erhöht, ebenso der rechte von Magdalena erfaßte Fuß. Durch diese Kurve im Körper kommt so der Eindruck des langsamen Niedersenkens zustande, zumal diese Bewegung noch durch die herabschwebenden Engelchen verstärkt wird. Das Ganze ein tieftrauriges Andante, dessen Thema eine absteigende Mollskala zu bilden scheint.

„Ogni cosa è dolore nella rappresentazione di questa sacra e funesta tragedia"[1]).

Das Bild ist mit unheimlicher Virtuosität aufgebaut. Ein fast rechtwinkliges Dreieck. Die untere Kathete Christus. Die Hypothenuse vom Kopf Josephs über Maria zur Magdalena. Diese Hauptlinie wird begleitet von der Diagonalen, in welche die Putti hineinkomponiert sind; entgegen wirkt ihr die Diagonale, die von dem Engel, der nach Johannes blickt, über Maria zu Johannes geht. Marias Haupt also im Schnittpunkt der beiden großen Diagonalen; ihr ist somit an der wirksamsten Bildstelle der Hauptplatz neben dem Sohn gesichert.

Nach Dominici[2]) hat das Gemälde einer Konkurrenz zwischen Ribera und Cav. Massimo sein Dasein zu verdanken. Ribera hätte nicht hinter Renis vielbewundertem Hirtenbild (im Chor der Kirche von S. Martino) zurückstehen wollen und die Mönche um einen Auftrag gebeten. Diese aber wären bereits Cav. Massimo verpflichtet gewesen. Nun hätten beide Künstler um die Wette gemalt, Riberas Werk habe den Vorrang erhalten, und Riberas Überlegenheit sei von Massimo selbst anerkannt worden.

Eine Ausnahme in dieser allgemeinen Anerkennung macht nur

[1]) Dom. 130. [2]) Dom. 129. [3]) Cicerone II_3 940a.

Burckhardt. Er sagt von dem Bild[3]) „in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann."

So mußte ja der Apologist der reinen Renaissance sprechen, der dann natürlich Massimo Stanzionis Pietà über dem Portal von S. Martino überschwänglich preist[1]); „den seelenvollsten Bildern des Van Dyck gleich zu achten; auch in der edlen Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal Spagnoletto übertreffend". Dagegen muß doch Einsprache erhoben werden. Es wurde gezeigt, wie die Verkürzungen und die Haltung Christi bei Ribera ihre innerliche Berechtigung besitzen, wie alles von höchstem künstlerischen Geist getragen ist. Bei Stanzioni ist die Verkürzung nur um der Verkürzung willen vorhanden. Auch edel kann man diese Haltung nicht gut nennen, wo die Füße uns am nächsten sind, der Leib höchst unangenehm auffällt und das Haupt ganz hinten liegend in der starken Verkürzung uns gar nichts mehr sagen kann. Dazu die Komposition akademisch, nach althergebrachten Schema: Gleichschenklige Pyramide mit Maria als Spitze. Die Komposition war Stanzioni Hauptsache, über der er den Inhalt, den Ausdruck vernachlässigte.

Christus und Magdalena aus Riberas Gemälde sind von dem Maler der „Beweinung" (Giordano?) im Oldenburger Museum für sein Gemälde benutzt.

Die „Mater dolorosa" in der Galerie zu Kassel von 1638 steht, was Auffassung anbelangt, etwas hinter der Maria der Pietà von S. Martino zurück, jedoch wirkt auch sie noch höchst ergreifend. In ein rotes Gewand, blauen Mantel und hellbraunes Kopftuch gekleidet, blickt sie, den Kopf stark in Dreiviertelansicht, tränenden Auges mit schmerzlich geöffnetem Mund gen Himmel, in den zusammengepreßten Händen ein Tüchlein haltend. Ihre Lider stark gerötet, eine Träne fließt die Wange herab. Die Lippen fast blutleer, auf den Wangen nur ein schwaches Rot. Die Nase, ganz gerade, wirkt fast etwas zu scharf. Schwärzliche

1) Cicerone II. 3, 943. b.

Schatten. Bezeichnet ist das Brustbild (h. 0,76, br. 0,62):

Jusepe de Ribera español

F 1638.

Das Gemälde war früher in München, der einzige wirklich echte Ribera, den der Kurfürst besaß. Aber da dieser gern einen Paulus Potter haben wollte, tauschte er das Bild 1803 gegen den kleinen Potter aus der Kasseler Sammlung (jetzt Pinakothek 472) um[1].

Das Thema der Pietà hat der Künstler verschiedentlich behandelt. Nicht von Ribera ist, um es gleich vorwegzunehmen das Gemälde im Louvre 1722 (h. 1,25, br. 1,81), eine frühe Nachahmung Giordanos. Von einer „Komposition" kann eigentlich gar nicht gesprochen werden. Es ist ein wüster Haufen von Menschen. Der junge Johannes rechts wirkt ganz verzettelt. Besonders auf Giordano weist das rotbraune Jnkarnat und der Profilkopf rechts.

Um die Mitte der dreißiger Jahre entstanden ist die Pietà im Augustinerkloster zu Salamanca[2]), das Gemälde bildet die Spitze des Hochaltars. Es hat sehr stark gelitten. Maria hält sitzend ihren toten Sohn gegen den Schoß gelehnt. Christus in den Knieen gebeugt, so daß die Unterschenkel seitwärts am Boden ruhen. Die Mutter faßt ihn in den Achselhöhlen, wodurch die ganze Leblosigkeit und Gebrochenheit des schlaff die Arme herabhängenlassenden Christus äußerst stark hervortritt. Den Blick hat Maria klagend nach oben gerichtet.

Ein ähnliches Werk erwähnt Celano[3]) in der Chiesa della Solitaria zu Neapel in der ersten Kapelle zur Rechten beim Eintritt „La vergine col suo morto figlio in seno."

Von der größten Bedeutung ist aber ein Beweinungsbild im Besitz des Cav. d'Angelo in Neapel[4]). Bez.:

Jusepe de Ribera español *F.* 1644.

(h. 1,80, br. 2,50). Dieses Werk hat, wie Justi einmal sehr richtig bemerkte, für den spanischen Hof des XVII. Jahrhunderts die-

[1]) Einer freundl. Mitteilung Oscar Eisenmanns zufolge befand sich laut den ersten Inventaren der Gallerie im XVIII. Jahrhundert in der Sammlung unter Nr. 707 ein „Brustbild eines Jünglings, der seinen Kopf auf die rechte Hand stützt, worin er eine Flöte hält und mit der Linken, Musikalien", damals Ribera zugewiesen. Mit Jérome verschwand das Bild aus Cassel. [2]) vergl. S. 90. [3]) Celano V. 9. [4]) vergl. auch Les Arts. 1903. No. 17 (Mai) S. 34.

selbe Bedeutung gewonnen, wie das des Roger van der Weyden im XV. Kopien — mit Varianten — in nicht geringer Anzahl zeugen für die Beliebtheit des Bildes, z. B. im Prado, Escorial, sowie das Exemplar früher bei Duca di Miranda in Neapel.[1])

Das Exemplar des Cav. d'Angelo stammt aus dem Besitz des Principe di Piedimonte, kam dann zur Marchesa Campolattaro, von der es ein Herr Scilizzi erwarb, dessen Erbe Cav. d'Angelo ist.

Wir befinden uns in dem Grabgewölbe. Christus nach rechts auf einem Brett ausgestreckt, sein Oberkörper wird von dem alten Joseph von Arimathia, einem langbärtigen Greis, gestützt. Gerade über Josephs Kopf erblickt man den Pfeiler des großen Eingangsbogens der Gruft, er scheint dem gebeugten Körper des Alten einen festen Halt geben zu sollen.

Johannes im Profil nach rechts hat Christi linken Arm ergriffen, um der klagenden Maria die Wunde in der Hand zu zeigen. Die Mutter hat mit gefalteten Händen ergebungsvoll das Haupt geneigt. Magdalena, in stärkster Verkürzung gesehen, zu Füßen des Heilands mit der Rechten seine Füße ergreifend; die Linke auf der Brust blickt sie trostlos zu Christus hin. Hinter Joseph steht als einzige ganz ruhige Gestalt Nicodemus.

Das Ganze ist gegenüber S. Martino wohl figurenreicher, sonst aber viel kleinlicher, freilich das große Publikum fesselnder.

Der Madrider Kopist (Prado 986, h. 2,02, br. 2,59) hat die Feinheit der Vertikale in der Gewölbeöffnung nicht verstanden und eine ganz vage Felsengruft hingemalt.

Die Kopie im Escorial (Sakristei) ist sehr hell im Ton. Gering die Kopie im Museum von Cadiz Nr. 41.

Im Anschluß an diese Pietà ist das Bild in der Ac. S. Fernando entstanden, bez.:

Jusepe de Ribera español
Academico Romano Ft 1645

Das Gemälde macht einen zweifelhaften Eindruck (dazu kommt

[1]) Verkauft in Rom April 1895, vergl. Nr. 404 des Auctionskatalogs „Grande Collection de tableaux du Prince de Fondi à Naples". Sangiorgi. Roma. Aprile 1895. (Katal. Nr. 60. V. Jahrgang).

noch das Ft in der Signatur, das sich sonst nie in dieser Form bei Ribera findet).

Christus ähnlich wie in dem vorherbesprochenen Beweinungsbild, Joseph faßt ihn aber nicht an der Brust, sondern an den Armen. Er steht höher; sein rechtes Bein steht auf dem Brett auf, das Christus als Lager dient. Sein Kopf überragt den des Toten, nach dem Joseph bekümmert den Blick gerichtet hat. Johannes ist im Begriff Christi Linke zu küssen, Maria weit nach links vorgeneigt, schaut mit gerungenen Händen auf den Sohn. Zu dessen Füßen Magdalena, die Rechte auf der Brust, schmerzlich nach oben blickend. Sie ist von großer, aber nicht eigentlich Riberesker Schönheit. Links Nicodemus stehend.

Im Louvre eine mittelmäßige Kopie ohne den Nicodemus.

Mit am tiefsten geht ein Gemälde, das uns leider nur noch in einer — sehr breit gemalten — Kopie in der Academie S. Fernando (602/134) erhalten ist.

Christus hier nach links ruhend, von Joseph gehalten an der linken Seite und an der rechten Schulter. Christi Haupt ist an Josephs Brust gesunken. Dieser blickt nach Maria, die — in der Kopie etwas sentimental geraten — mit verschlungenen Händen zum Himmel aufsieht. Johannes hat weinend Christi Rechte ergriffen, um sie zu küssen. Magdalena, sonst die leidenschaftlichste, hier am ruhigsten von allen; eine herbe echt Ribereske jungfräuliche Gestalt.

Sie steht zu Füßen Christi, die Linke in Redegebärde vorgestreckt. Die Augen tränenlos, und doch unendliche Wehmut in den Zügen, blickt sie in die unbestimmte Ferne hinaus, nein, nicht ins Unbestimmte: nicht an den einzelnen Beschauer wendet sie sich, sie spricht zur ganzen Welt: Seht, er hat für Euch gelitten!

Es weht durch das Werk etwas vom Hauch der Pietà von S. Martino, mit der es ja auch den Zug gemein hat, daß niemand zu Christus blickt und doch alle sich mit ihm beschäftigen.

Schließlich sei noch die Pietà der Londoner National-Galerie (235, 50×70 inch.) genannt.

Christus, der hier nur einen dünnen Schnurrbart trägt, liegt nach links auf dem in den Falten sehr sorgsam durchstudierten

Bahrtuch. Der Oberkörper wird von Johannes aufrecht gehalten; der Jünger beugt sich von rechts her über den Herrn. Zu Christi Füßen Magdalena, in kühnster Verkürzung gesehen, die sich über die Füße des Heilands beugt. Ihr Gesicht etwas derb. Maria in der Mitte wendet sich klagend mit gerungenen Händen dem Sohne zu. Ihr weiter Mantel verleiht ihr eine außerordentlich machtvolle Silhouette. Überhaupt ist in diesem Bild das größte Gewicht auf die Gesamtsilhouette gelegt. Von Magdalena steigt die Kurve über Maria zu Johannes, um sich wieder bis zur Mitte der Bildhöhe zu senken.

Waagen, der das Bild noch in Wardour Castle bei Lord Arundel sah, sagt von ihm[1]) „unusually elevated in character for him but much injured with cleaning". Wie das andere Ribera zugewiesene Werk der National Gallery hat auch dieses Bild sehr gelitten. Es ist stark gedunkelt, die Feinheiten der Modellierung, vor allem im Christuskörper, sind verschwunden. Rührt das Gemälde wirklich von Ribera her, so ist es mit das früheste der Beweinungsbilder, vielleicht schon um 1630 entstanden. Wie bei dem Petersburger Sebastian macht sich auch hier noch das starke Streben nach Plastik bei dem tenebroso Ribera bemerkbar.

Große Verwandtschaft mit diesem Bild besitzt die Ribera zugewiesene Radierung B. 1. Christi Kopf ruht hier auf einem Stein. Johannes stützt knieend Maria, auch er schaut wie die Mutter wehmutsvoll nach Christus. Hinter den beiden sieht man den unteren Teil des Kreuzstamms, an dem die Fußstüze sichtbar ist, und die an den Stamm gelehnte Leiter. Magdalena wie immer in kühnster Verkürzung gesehen, beugt sich geradeaus über die Füße des Herrn; den linken hat sie ergriffen, um ihn zu küssen.

In einer Kopie ergreift Magdalena den rechten Fuß.

Das Blatt ist unten links mit Monogr. B. Nr. 2. bezeichnet.[1]) Es geht ganz sicher auf Ribera zurück; schwerlich aber hat Ribera die Radierung so ausgeführt, wie sie uns vorliegt. Kristeller dachte an eine frühe Arbeit des Meisters; es scheint aber wenig wahrschein-

[1]) Waagen, Galleries and Cabinetts. S. 393. [2]) Früher von einigen als Guido Reni gelesen. Auf Mattiolis Kopie liest man „Guido Reni Inv."

lich, daß Ribera dieses radierte Blatt, das wir dann ca. 1620 ansetzen müßten, erst 10 Jahre später in Malerei umgesetzt hat. Für 1630 ist aber die Radierung zu derb in der technischen Behandlung. Es hat den Anschein, als ob eine sehr subtile Radierung Riberas vorgelegen hat, die von einem Schüler aufgearbeitet wurde. (Man sehe nur die cruden, den Himmel andeuten sollenden Striche, die über die feinmaserige Holzleiter geführt sind!)

6.

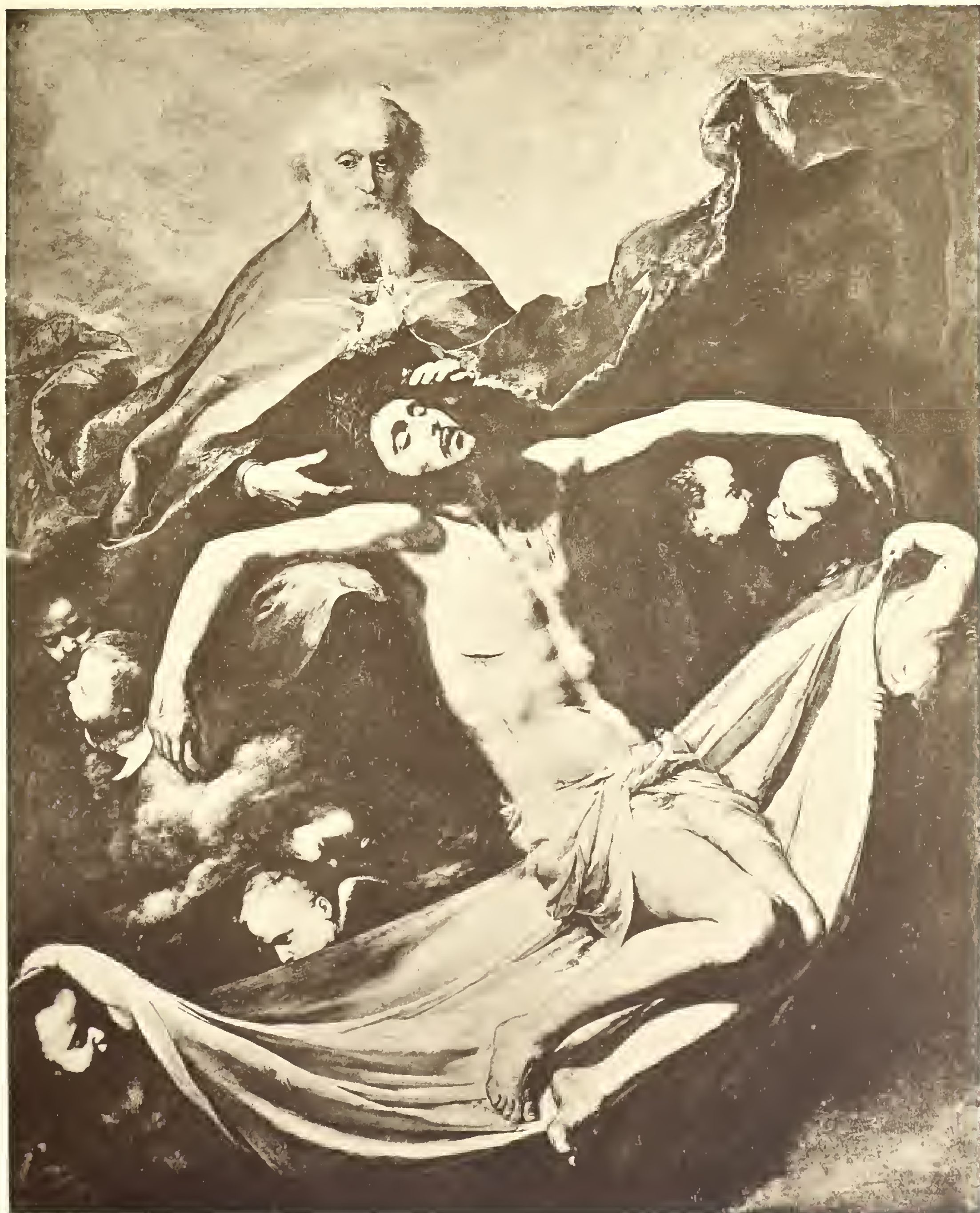
Die Pietàbilder mögen uns zur Betrachtung der entsprechenden Szene im Himmel leiten, zu Riberas „Gnadenstuhl in den Wolken". Prado 990 (h. 2,26, br. 1,81 Abb. 32) ohne Signatur. Eine Originalreplik im Escorial. Sicher in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden.

Gott Vater thront auf einer Engelswolke, ein Greis in vollkommener Ruhe: die durch nichts zu erschütternde Majestas. Die leuchtenden Augen von gedankenvollem, sinnendem Ausdruck. Bekleidet ist er mit einem blauen Rock, darüber ein mächtiger purpurner, im Winde flatternder Mantel, der mit violetter Seide gefüttert ist.

Über Gott Vaters unbedecktem Haupt das Triangulum. Vor seiner Brust schwebt die heilige Taube. Seine Hände ergreifen ganz leicht die Dornenkrone des Sohnes.

Dieser ruht, das Haupt müde zurückgebeugt, mit geschlossenen Augen und halboffenem Mund im Schoß des Vaters. Die Oberarme über dessen Oberschenkeln ausgebreitet, die Unterarme hängen schlaff herab. Die Beine in den Knien gebeugt, so daß die Unterschenkel seitwärts gerichtet sind. Mit seinem Unterkörper ruht Christus halb auf dem weißen Bahrtuch, dessen Zipfel von Engeln gehalten werden. Dadurch, daß der Unterkörper nicht fest aufliegt, bekommt die ganze Gestalt etwas Schwebendes.

Die große Wolke im unteren Teil ganz düster, fast schwarz. In der Ecke rechts unten erblickt man den blauen Himmel; oben aber ist alles licht, ein Meer von Tausenden kleiner Engelsköpfe — wie es aus Raffaels Sistina so bekannt ist — gegen das sich einzig Gott Vater mit seiner erhabenen Silhouette abhebt. Dieses



Phot. Anderson

Abb. 32 DER GNADENSTUHL IN DEN WOLKEN Madrid Prado

wogende Lichtmeer ist sein Schmuck, seine Krone, er braucht keine Tiara.

Völlige Stille herrscht ringsum; nur der Mantel rauscht im Wind. Keine Leidenschaft. Alles atmet Ruhe, Milde, Frieden.

Die Ruhe des Vaters ist aber schon aus Kontrastrücksichten gefordert: der ungebrochene, aufrecht sitzende Greis und der gebrochene junge Held. Auch fällt Gott Vater bei der diagonalen Hauptrichtung der Komposition die Aufgabe zu, die ausgleichende, feste Vertikale zu bilden.

Die Komposition ist nun das eigentlich Neue und Überraschende. Denn nicht Linien sind es, die die Struktur des Bildes ausmachen, sondern Lichtstreifen, Lichtflächen. Zunächst die Hauptdiagonale, die von Gott Vater über die Taube zu Christi Knien führt. Diesem Lichtstreifen wirken zwei breite Lichtflächen, im rechten Winkel zur Hauptachse, oben und unten und ein schmaler Streifen in der Mitte entgegen: Die Engelsglorie (durch die schräglaufende Kontur des Mantels Gott Vaters begrenzt), das Bahrtuch, die Arme Christi. Ein Kompositionsversuch ebenso kühn wie gelungen. So gewinnen erst die abwechselnd hellen und dunklen Flächen ein wahres Leben.

Daß die Zeichnung neben dem glühenden Kolorit von höchster Vollendung, daß die Putti von größtem Liebreiz sind, sei noch zum Schluß hinzugefügt.

Alonso Cano gefiel diese Auffassung der Trinität, vor allem die Gott Vaters dermaßen, daß er diese Gestalt vollkommen in sein Trinitätsbild herübernahm (Granada Kathedrale Cap. de la Trinidad).

7.

Ein Kruzifixus aus Riberas reifer Zeit ist uns nur in dem Gemälde in Vitoria erhalten. Früher in der Kirche S. Domingo, jetzt im großen Sitzungssaal der Disputacion provincial, bez.

Jusepe de Rivera español

F. 1643.

Ein höchst eigenartiges Werk. Christus allein. Tiefe Nacht ringsum. Das Haupt hat er auf die linke Seite geneigt, den Mund

leicht geöffnet, die Lippen fast blutleer blickt er zum Himmel: ‚Warum hast du mich verlassen?!

Das rechte Bein ist über das linke gesetzt, eine eigenartige, aber keineswegs schöne Stellung. Die Behandlung des Körpers zeichnet sich wie die Führung der Silhouette durch Großzügigkeit aus. Die Struktur des Körpers ist nur leise angedeutet. Christus strahlt in einem gleichmäßigen, wie ein Wunder wirkenden Licht, die Dunkelheit ringsum erhellend. Vom Körper ist fast jeglicher Schatten gebannt, nur am Rand die Dunkelheiten, trefflich zur plastischen Wirkung beitragend. Eine Anhöhe ist in der Dunkelheit als einzige Andeutung der Landschaft zu erkennen; sie erstreckt sich über die ganze Bildbreite, nach rechts sich langsam zur Ebene senkend. Rechts am Himmel die augenscheinlich nach der Natur beobachtete verfinsterte Sonne.

Ein Kruzifixus früher in S. Thomé in Madrid[1]) ist verschwunden; ebenso der von Palomino erwähnte[2]) in der Sala de profundis del Colegio de Atocha zu Madrid.

Eine „Kreuzabnahme“ befand sich in der Galerie Aguado; jetziger Aufenthalt mir nicht bekannt. Wie der Stich von Gelée („La galerie Aguado publ. à Paris par Pavard“) zeigt, war es ein Nachtstück: Der Leib Christi allein erleuchtet die Finsternis. Drei Männer sind im Begriff, ihn niederzulassen; die Hauptlinie eine schlaffe Kurve.

Ein „Schmerzensmann“, sehr schlecht erhalten, wahrscheinlich aus Riberas erster Periode in der Academia S. Fernando zu Madrid.

Von der Seite gesehen, blickt Christus leicht vorgeneigt den Beschauer an, in rotem Mantel, der rechte Schulter und Arm freiläßt; in der Rechten hält er den Rohrstab, mit der Linken greift er nach dem Mantel. Das einzige, was man noch würdigen kann, sind die wundervoll gemalten Hände.

Schulgut ist der Schmerzensmann zwischen zwei Soldaten in der Sakristei von S. Filippo Neri in Neapel.[3])

[1]) Cean Bermudez Diccionario S. 192. [2]) Palomino 312. [3]) Ein „Christus an der Säule“ (75×50 inches) aus dem Besitz von Miss Maguire war ausgestellt London 1901 in der Exhibition of the works of spanish painters. Katalog Nr. 73a).

8.

Die „Heilige Familie“ hat Ribera in diesen Jahren ziemlich oft gemalt. Das erste Bild, ungefähr 1636 entstanden, ist uns leider nicht mehr im Original erhalten. Die beste Wiederholung, die ich nicht als eigenhändige Arbeit ansehen kann, befindet sich im Museum von Córdoba. Eine fast ebensogute bei D. Felipe Villalonga in Palma de Mallorca und schließlich noch eine Kopie rechts an der Eingangswand der Grenadiner Kathedrale — ein Bild, das dort große Verehrung genießt.

Maria, eine spanische Schönheit mit goldbraunem Haar und süßem kleinem Mund, hält auf ihrem Schoß das beim Trinken an ihrer Brust eingeschlafene Knäblein, das sie mit ihrer Linken umfaßt.

Ihre Rechte nimmt in äußerst graziöser Bewegung ein weißes Tüchlein vom Sattel auf. Die Mutter ist sehr behutsam, als fürchte sie den Knaben zu wecken.

Sie trägt ein rosa Kleid mit gelben Ärmeln und blauen Mantel. In ihrer Haltung liegt höchste Vornehmheit. Den edlen Fluß der Linien kann man nicht genug bewundern. Die Szene spielt im Freien. Maria sitzt im Schatten vor einem braunen Tuch, das als Schutz vor den hellen und heißen Strahlen der Sonne zwischen zwei Eichbäume gespannt ist. An einen andern belaubten Eichstamm lehnt sich rechts Joseph, im besten Mannesalter uns hier entgegentretend.

Er blickt lächelnd auf Mutter und Kind, die Hände verschränkt, mit dem linken Unterarm sich an den Stamm lehnend. Er ist mit einem schlichten braunen Rock bekleidet.

Ganz rechts erscheint ein Eselskopf.

Aus den Lüften schwingen sich zwei Englein hernieder mit einem Rosenzweig. Der Himmel strahlt in heiterstem Blau.

Was diese „Ruhe auf der Flucht“ so unvergeßbar macht, ist aber nicht der Adel der Formen, nicht die Vornehmheit der Auffassung, nicht das blühende lichte Kolorit, sondern die zauberhafte

Stimmung. Man fühlt die Stille, den Frieden bei dieser Mittagsrast an einem heißen Sommertag. Es ist eine wirkliche „Ruhe“.[1])

Neben dieser großzügigen Idylle kommt uns dann die Zimmermannsfamilie von 1639 im Museum von Toledo etwas kleinbürgerlich vor. Leider ist das Werk durch eine geradezu abscheuliche Restauration jedem wahren künstlerischen Genuß entzogen worden, furchtbar vor allem das viele Rosa und Rot in der Karnation (das Gesicht der Madonna!). Die Signierung dürfte in der vorliegenden Form schwerlich die ursprüngliche sein:

Jusepe deri bera f
a 1639

Ich kann nicht ganz meinen Verdacht unterdrücken, daß das Toledaner Bild nur eine Kopie ist. Eine Kopie im Museum zu Wiesbaden (früher in der Berliner Galerie 405B Abb. 33). Das Toledaner Exemplar stammt aus Ocaña.[2])

Die Familie in der Werkstatt, eine „Holzhackerfamilie“. Maria nach rechts gewandt auf dem rechten Bein knieend deckt den in ihrem Schoß ruhenden Jesusknaben auf, der für ein Schoßkind reichlich groß ist. Sie hält den Sohn mit der Linken umfaßt; die Rechte faßt sehr graziös — der aufgehobene kleine Finger! — den einen Zipfel des gelupften weißen Tuches. Maria eine fast üppig zu nennende Erscheinung in rotem Kleid und blauem, am Hals zusammengeschlossenem Mantel. Den Kopf leise auf die Seite geneigt, blickt sie schwermütig, versonnen an Joseph vorbei nach rechts oben.

Lächelnd schaut im Gegensatz zu Maria der rechts an der Werkstattbank stehende Joseph, hier kaum als ein Vierzigjähriger erscheinend, auf den Knaben. In der Linken hält er ein großes Scheit Holz, in der Rechten eine Axt. Zwischen ihm und Maria steht der kleine Johannes, neben der Gestalt des Giovannino im Prado die entzückendste Kinderfigur Riberas. Den Kreuzstab

[1]) Ein derartiges Descanso befand sich nach Cean Bermudez 194 in der Cappuzinerkirche von Cordoba. Conca sah das Bild dort (Descrizione Odeporica III, 184) und bemerkt „belissima pittura che ha restituita a vita Don Antonio Torrado . . . . .“ [2]) In der Sammlung Soult zu Paris befand sich ein Bild mit den gleichen Personen. Eine solche „Holzhackerfamilie“ Riberas erwähnt auch Conca, Descrizione Odeporica II 110/111 im Capitolo del Vicario des Escorial.



Photogr. Gesellschaft Berlin

Abb. 33 DIE HL. FAMILIE Wiesbaden



Phot. Hanfstaengl

Abb. 34 DIE VERLOBUNG DER HL. KATHARINA
London Earl of Northbrook

haltend, mit einem Fellchen bekleidet, blickt er uns halb von der Seite an. Links neben Maria ein Korb mit Kissen, rechts vorn ein Mantel und eine Säge. Der Boden mit Fliesen bedeckt.

Die Komposition sehr sorgfältig. Zwei Diagonalen, in deren tiefgelegenen Schnittpunkt das Köpfchen des Knaben gesetzt ist. Die eine Diagonale wird bezeichnet durch die Schattengrenze an der Wand links, die dann über Maria zum Jesusknäblein führt. Die andere geht vom Kopf Josephs über den des Johannes gleichfalls zu Jesus. Als Ausgleich für diese beiden starken Schrägen dient neben der Vertikalen im Joseph die große Gerade in der Mitte des Bildes, die vordere Ecke des dämmrigen Raumes rechts. Marias Kopf allein hebt sich vom lichten Grund der beleuchteten Wand ab.

Die Krone aller dieser Schöpfungen aber ist doch die „Vermählung der hl. Katharina“ wie man das Bild bei Earl of Northbrook wohl nennen darf. Das beste Gemälde Riberas in England. Es stammt aus Genua; früher war es im Besitz von Sir Thomas Baring. Nr. 237 der Sammlung[1]) ($79^1/_2 \times 60$ inch. Abb. 34) bez. dem Stuhl

Jusepe de Ribera espanol
Accademico Ro^no^
F. 1643.

Rechts sitzt die Madonna, ein spanisches Mädchen von großer, ernster Schönheit, den Beschauer anblickend. Ihr reiches schwarzes Haar fällt über ihren Nacken herab. Sie trägt ein rotes Kleid; ein blauer Mantel fällt über ihren Unterkörper. Das Kind, mit hellem Seidenhaar, hält sie über ihrem Schoß auf beiden Armen auf einem weißen Tuch. Links kniet nach rechts sich wendend die hl. Katharina, ebenfalls eine spanische Schönheit. Sie drückt des Kindes rechtes Händchen an ihre Lippen, das sie mit ihrer Rechten ergriffen hat; ihre Linke ruht auf der Brust. Auch ihr fließt das reiche Haar über den Nacken. Sie trägt ein weißes Obergewand mit blauen Ärmeln und einen schweren, bronzegelben Mantel. Der Christusknabe, der nach rechts sitzt, hat mit der

[1]) Vergl. den Catalog (S. 182).

Linken den einen Mantelzipfel Marias gefaßt und das Köpfchen zu Katharina gewendet. Sein Blick aber schweift sinnend in die Ferne.

Hinter Katharina steht die alte Anna, in der Linken ein Körbchen mit Pfirsichen, in der Rechten eine Rose haltend, die sie lächelnd dem Kinde anbietet. Hinter Maria erblicken wir in einen Mantel gehüllt Joseph, in der Stellung des Joseph von Arimathia in der Pietà von S. Martino, hier besonders stark an Velasquez Menipp erinnernd: Körper von der Seite gesehen, völlig in den Mantel eingehüllt, Kopf de face, ganz leicht nach links, den Beschauer anblickend; dunkelbraune Haare, schwarzer Bart. Mit der Rechten stützt er sich auf seinen Stab.

Ganz vorn rechts ein Körbchen mit rotem und weißem Kissen. Auch hier Fliesenboden.

Wie alle Werke dieser Epoche ist auch dieses Bild hellleuchtend in warmem Ton gemalt. Zart und licht vor allem Maria und der Knabe, dessen Körper mit seinen hellrötlichen Konturen ohne große Schattenflächen mit leichten graubraunen Linien modelliert ist. Die anderen Gestalten, namentlich Anna und Joseph, sind durch kräftige Schatten sehr plastisch herausgeholt.

Die Komposition sehr ähnlich der der „Holzhackerfamilie“. Aller Nachdruck ist auf die Begegnung der Katharina mit der Hand des Kindes gelegt, die in dem Schnittpunkt der beiden von den Seiten (den Köpfen Josephs und Annas) ausgehenden, sich nach der Mitte hin senkenden Diagonalen angebracht ist.

Waagen, der für den schlichten Adel und die Tiefe der Empfindung dieses Werkes kein Verständnis besaß, charakterisiert das Bild wie folgt[1]):

„Man glaubt hier nicht eine heilige, sondern eine ganz gewöhnliche, ja ziemlich gemeine Familie zu sehen.“ Dann aber sagt er: „in der fleißigen Ausführung, in Klarheit und Wärme der Färbung der berühmten Anbetung der Hirten im Louvre vergleichbar.“[2])

[1]) Kunstwerke II. 249, 250. [2]) Eine „hl. Katharina“ Riberas erwähnt Waagen (Galleries and Cabinets S. 64) bei Lord Yarborough „Although somewall secular in general character, yet the forms are more elevated for the master than usual for the master and the drawing particulary refined.

Es dürfte nicht uninteressant sein, dem Ausspruch Waagens die vor dem Bild in Begeisterung niedergeschriebenen Sätze Justis gegenüberzustellen: „. . . Wie rein, wie edel ist das alles empfunden, wie ohne alle Phrase, ohne konventionelles Pathos der Leerheit. Es ist die im Innern verborgene Tiefe des Gefühls. Wie lautlos, wie lange könnte das alles so verharren — ein Adagio!"

In diese Gruppe gehört auch das in jenen Jahren entstandene Gemälde: „Der Besuch der hl. Familie beim hl. Bruno." (Palazzo Ducale zu Neapel.) Ein in lichten Farben strahlendes, überaus liebenswürdiges und vornehmes Bild.

An einem schönen Frühlingstag hat sich die Jungfrau mit dem Jesusknaben aufgemacht, den frommen Asketen Bruno zu besuchen. Joseph gibt den Führer ab. Nun sind sie angelangt; Joseph wendet sich wie fragend Marien zu: Sind wir hier recht?

Ergriffen kniet der alte, etwas jämmerlich aussehende Asket vor der hohen Frau, die das Kind an der Hand führt; sie blickt er an, die ganze Welt sonst ist für ihn versunken. Und wenn auch Maria nicht mit großem Gepränge erschienen ist, wenn sie auch statt hoch auf Wolken zu thronen sich zu Fuß dem Andächtigen genaht hat, die Himmelskönigin ist doch sofort zu erkennen. Eine Idealgestalt. Vielleicht die idealisierteste Frau, die Ribera überhaupt geschaffen. Dominici ist nicht mit dieser Maria zufrieden; „un naturale non troppo bello, nè gentile" nennt er sie,[1]) das Strenge, Hoheitsvolle befremdete ihn. Idealisiert auch das Kind, das der Mutter auffallend ähnelt.

Gleichsam als unsichtbares, himmlisches Diadem wiegen sich über Maria drei Engel in den Lüften, darüber noch eine weitere Gruppe, in deren Mitte Gott Vater erscheint.

Über dem Heiligen steht noch ein Bischof: S. Benediktus. Dahinter wird ein ehrwürdiger, bärtiger Kopf sichtbar.

Alle sind ergriffen, es herrscht eine feierliche Stille.

Dominici erzählt,[2]) Ribera habe das Bild für die Chorwand der Karthäuserkirche S. Martino gemalt. Es sei jedoch zu Streitigkeiten gekommen — Dominici glaubt natürlich wegen eines zu hohen Preises oder durch Eifersüchteleien des Meisters. Die Mönche

[1]) Dominici 126. [2]) Dominici ebenda.

hätten schließlich an Stelle dieses Gemäldes die „Geburt Christi" Renis dort aufgehängt. Ribera habe dann sein Bild an die Mönche von S. Trinità verkauft und die zwei andern Heiligen hinzugemalt. Das Werk habe in der capellone del canto gehangen.

An dieser Stelle sei noch des kleinen auf Kupfer gemalten Bildchens im Museo Nazionale in Neapel gedacht „Der hl. Bruno empfängt die Ordensregeln." (Inventar Nr. 84396; h. 0,38, br. 0,27)

Jusepe de . . . .
. . . bera . . . .

Nicht sonderlich gut erhalten. Das weiße Gewand des Heiligen in der unteren Partie ziemlich roh übermalt.

Der Heilige im Profil nach links knieend am Rand seiner Höhle, wo ein Totenkopf und ein Bischofsstab sichtbar werden; die Arme auf der Brust blickt er nach oben zu den beiden Englein, die sich mit einem Buch, den Ordensregeln, nahen. Die Putti kommen aus einer lichten Engelsglorie. Der vordere wendet sich zum Heiligen, auf eine Stelle des aufgeschlagenen Buches deutend, der andere hält es.

Das Gewand des Heiligen ist in der Faltengebung sehr sorgsam behandelt. Die Silhouette der Höhlenkulisse rechts macht leise die Bewegung S. Brunos mit.

Ausblick in eine Gebirgslandschaft. Blauer Himmel mit gelben Wolken.

Das Halbfigurenbild „Christus in Emmaus" beim Herzog von Sutherland (Staffordhouse) scheint mit eine tüchtige Werkstattarbeit zu sein. Für den Meister in der Auffassung nicht vornehm genug und in der Ausführung etwas zu breit, jedoch sehr kräftig und in den Typen ihm verwandt.[1])

9.

Den Beschluß in dieser Reihe mögen die Navidadbilder machen. Schon 1630 hatte Ribera eine Geburt Christi gemalt. Galerie

[1]) „very vividly conceived, though differing both in charakter and execution from the usual manner of the master . . . ." Waagen, Art Treasures II. 66,67).

Weber in Hamburg. Bez. auf dem Sattel. (Die Signierung in dieser Form wohl nicht mehr die ursprüngliche)

Josephus a Ribera yspanus Setaben
p. Roma Academie faciebat
Parteno 1630.

Das Bild ist sehr gedunkelt, restauriert und stark gefirnist, so daß die technische Eigenart des Meisters kaum mehr erkenntlich ist. In dem heutigen Zustand erinnert das Gemälde am meisten von allen Werken Riberas an Honthorst. Es ist ein Nachtstück. Alles Licht geht vom Kind aus, das Maria über der Krippe hält. Die Mutter, ein junges blondes Mädchen in rotem Kleid und blauem, über den Kopf gezogenem Mantel, blickt schmerzlich lächelnd auf das Knäblein. Joseph und die Hirten schauen mit vergnügten Mienen auf das Christkind.

Dem bereits kurz erwähnten Bild in Salamanca ähnlich ist die Ribera zugewiesene Anbetung im Museum zu Córdoba, die jedoch wohl nur eine Nachahmung ist.

Wichtig vor allem der Signierung wegen ist das Hirtenstück im Kapitelsaal des Escorial 329. Bez. auf dem Schnitt eines Baumstumpfes in ziemlich kleiner Schrift.

Jusepe de Ribera español Valenciano
de la ciudad de Xativa academi[co]
Romano *F.* 1640

sehr verdorben, stark restauriert und schlecht beleuchtet.

Gleichfalls ein Nachtstück. Die Szene sehr figurenreich. Maria sitzt, das Kind im Schoß haltend, den Kopf über es gebeugt. Vor ihr die Krippe. Die Hirten mit einem jugendlichen Begleiter links, der ein totes Lämmlein herbeiträgt. Rechts die Alte mit den Eiern und dem Huhn, eine Lieblingsfigur der spanischen Maler.

Über ihr steht Joseph, der, auf den linken Ellbogen gestützt, den ganzen Vorgang beobachtet. In den Lüften kleine Engel.

Auch hier wieder in der Komposition die zwei Diagonalen, in deren Schnittpunkt das Köpfchen des Kindes gesetzt ist. (Die eine Schräge vom Putto links über den stehenden Hirten und Maria, die andere vom Kopf Josephs über die knieende Alte.)

Die Anbetung Nr. 441 ebenda ist noch mehr verdorben als 339.

Das Bild macht nicht den Eindruck eines Originals. Die Komposition hier auch weniger sorgfältig. Jedoch ist das Gemälde koloristisch interessant, weil eine Dämmerstimmung wiedergegeben ist. Für Ribera auffällig ist der überaus heitere Ton der Gesellschaft. Die Hirten wie die Alte lachen fröhlich. Maria hier dargestellt, wie sie das Kindlein (das offenbar überhaupt neu gemalt ist) aufdeckt.

Eine Kopie, anschaulicher als das Original selbst, in Sevilla bei Herrn López Cepero.

Diesen beiden Darstellungen verwandt ein Gemälde, das nur in zwei mäßigen Kopien auf uns gekommen ist. Es befand sich vielleicht früher im Kloster S. Isabella zu Madrid, wo noch jetzt (rechts vom Hochaltar) eine Kopie zu sehen ist. Die andere im Valencianer Museum, aus der Sammlung D. E. Pons-Forés.

Maria sitzt hier rechts, das Kind an der Brust, nach oben blickend, wo sich aus den Lüften kleine Engel niedersenken. Rechts von ihr Joseph, vorn ein Sattel. Soweit könnte das Bild aus einem „Descanso" Riberas entlehnt sein. Nach links folgen nun die Hirten, der ganz links ein Mohr; ferner die Alte, die knieend die Hände gefaltet hat, aber gar nicht bei der Sache ist, sondern sich nach uns umblickt; oder soll ihre Bewegung so zu deuten sein, daß sie den Beschauer zur Verehrung des Kindes auffordert?

Alle diese Darstellungen überragt aber weit die Anbetung der Hirten in der Seo von Valencia (Sakristei). Ein Halbfigurenbild. Bez. auf einem Brett der Krippe

Jusepe de Ribera
F. 1643.

An Tiefe der Empfindung und Größe der Auffassung das mehr virtuosenmäßig anmutende Spätbild des Louvre von 1650 gleichfalls um ein Bedeutendes hinter sich zurücklassend.

Der Künstler hat sich hier wieder auf seine Schlichtheit besonnen. Maria, das Kind, die drei Hirten, der Ochsenkopf; auf jeden weiteren Personenapparat hat er verzichtet. Nur links in der Ferne sieht man ganz leicht die Erscheinung an die Hirten skizziert.

Schon die Gestalt der Maria genügt, um das Bild zu einer der bedeutendsten Leistungen des Meisters zu machen. Sie allein ist

ganz de face gesehen, das Kopftuch und der weite Mantel geben ihr eine großartige Silhouette, die den Eindruck erhabenster Ruhe hervorruft. Maria noch vollkommen Kind. Um so ergreifender wirken die großen braunen, voll zum Himmel aufgeschlagenen Augen: die bange Ahnung der Mater dolorosa. (Ihre Wimpern und Brauen im Gegensatz zu den Augen selbst schwarz.) Mit ihrer Rechten hat sie ein Tüchlein vom Körper des Kindes weggenommen und hält es sehr graziös mit dem einen Zipfel zwischen Daumen und Zeigefinger, während die anderen Finger leicht gekrümmt und gespreizt sind. Mit der Linken umfaßt sie den Bambino. Dem Maler ist es nun vorzüglich gelungen zu zeigen, wie Maria diese irdische Beschäftigung ganz vergessen hat und sich vollständig ihren schwermütigen Gedanken hingibt.

Das Kindlein in der hoch mit Stroh gefüllten Krippe auf einer weißen Windel liegend, blickt in rührender Unschuld lächelnd gleichfalls zum Himmel. In seiner strahlenden Heiterkeit der stärkste Kontrast zu Maria. Der Bambino natürlich der Lichtspender: er leuchtet ganz weiß, in dem dünnen Halbschatten leicht bläulich, die Konturen hellrot.

Rechts vorn kniet mit gefalteten Händen der älteste Hirt im Profil, ein Greis mit struppigem Haar und Bart und abgearbeiteten Händen; in warmem bräunlichem Ton modeliert. Weiter zurück zwischen ihm und Maria erblickt man den Kopf des jungen Hirten. Rechts steht, eine sehr würdige Erscheinung, der dritte Hirt, die Rechte auf die Brust legend.

In dieser Schlichtheit ist das Werk mit seinem hellen leuchtenden Kolorit eines der allersympathischsten des Meisters.[1])

Im Zusammenhang mit den Navidadbildern steht auch die sogenannte „Höckerfrau“ mit dem Huhn in der Hand und dem Eierkorb in Arm. (München, Alte Pinakothek 1285. h. 0,77, br. 0,63.)

Diese Halbfigur ist nichts weiter als eine Studie zu der bekannten Alten in den Anbetungsbildern. Nur darf sie nicht den Anspruch erheben, für ein Originalwerk Riberas gelten zu wollen. Allerdings ist die Studie mit feinhaarigem Pinsel nach Art Riberas gemalt, jedoch viel roher, ohne in die Eigenart Riberas, mit der

[1]) Eine moderne Kopie in der Colegiata von S. Felipe de Játiba.

Pinselführung schon zu modellieren, eingedrungen zu sein; auch ist alles viel breiter, flüchtiger hingesetzt. Hart, wie die Federn des Huhns über die das Tier packende Hand gehen. Man fühlt nicht das Flaumige der Federn, nicht das wirkliche Hineingreifen der Hand wie beim Isaaksegen des Meisters.

Das Bild gehört der Sevillaner Schule an. (Murillo liebte diese Figur sehr; er brachte sie nicht nur in den Navidadbildern (Prado 859. Berlin) an, sondern auch in der Caselverleihung des hl. Ildelfons (Prado 869), in der alten Händlerin mit dem Gassenjungen (Berlin, Sammlung Carstanjen etc.).

Zum Schluß seien noch zwei Brustbilder der Madonna mit dem Bambino erwähnt. Das eine, 1639 gemalt, befand sich früher im Besitz des Duca di Bovino in Neapel. Justi sah es noch und gibt folgende Beschreibung: „Ganz licht auf hellem Grund. Die Madonna della Sedia Vorbild, jedoch hier Maria ernster, nachdenklicher. Der Kopf des Kindes schmiegt sich in die Bucht zwischen Kinn und Hals; es sieht gleichfalls nach außen. Madonna hat hellen Teint und helles Haar. Kind nicht schön, obwohl der Maler sein Bestes geben wollte. Rechte Hand der Maria von unten gekrümmt ist unschön gezeichnet und verkürzt. Linke Hand in einer Linie mit der Biegung des Handgelenks."

Das andere Bild im Louvre (Sammlung La Caze 1724. h. 1,—, br. 0,85), eine Madonna, die das an ihrer Brust eingeschlafene Kind in die Krippe legen will, macht nicht den völlig überzeugenden Eindruck eines Originals. Das Gemälde könnte 1642 ungefähr entstanden sein. In dem Aufschlag der großen Augen erinnert Maria an die der Valencianer Seo. Befremdend wirkt die starke Neigung des Kopfes auf die linke Seite.

10.

Wie uns schon die Philosophen-, die Apostelbilder und der Prophetenzyklus in S. Martino zeigten, hat auch die Einzelfigur in dieser Periode bei Ribera ihre Pflege gefunden.

Vor allem genannt sei das Porträt eines Maëstro al cembalo

im Besitz des Grafen Gregor Stroganoff in Rom. (h. 0,76, br. 0,61 Abb. 35) bezeichnet

Jusepe de Ribera

F. 1638.

Das Brustbild stammt aus dem Besitz der Gräflichen Familie Potocki, die es wiederum mit anderen Gemälden als Geschenk Augusts III. von Polen-Sachsen erhalten haben soll.[1])

Das Gemälde war ursprünglich sicher ein Kniestück, gab vielleicht sogar die ganze Gestalt wieder: der linke Arm und die linke Hand, die den großen Stab hält, sind nicht mehr sichtbar.

Den Körper etwas nach rechts gedreht, Kopf fast de face, sieht uns der im besten Mannesalter stehende Maëstro an. Er trägt einen dunklen Vollbart, das dichte dunkle Haupthaar ist wirr. Seine Kleidung äußerst schlicht. In der bis zur Brust erhobenen Rechten hält er eine Notenrolle[2]), seine Linke umfaßt einen langen Stock mit eigenartigem Metallende; für einen Violinbogen ist er zu lang, für einen Cellobogen erst recht, ein Taktstock kann es nicht sein, denn dieser ist erst eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, von Karl Maria v. Weber eingeführt; zudem würde er ihn, ebenso wie einen Bogen, in der rechten Hand halten. Wenn er taktiert, so bedient er sich der Rolle in seiner Rechten.

Schade, daß wir so gar nichts wissen, wer dieser Künstler mit den dunklen Augen, dem ernsten, leicht schwermütigen Ausdruck ist, dessen Wesen eine natürliche Vornehmheit atmet. Ein Spanier?

Auf jeden Fall dürfen wir in ihm Riberas bestes uns erhaltenes männliches Porträt erblicken.

In das vorangehende Jahr 1637 fällt ein Porträtwerk, über dessen Persönlichkeiten gleichfalls leider keine letzte Klarheit herrscht; es ist dies das vor zwei Jahren aus einer Sammlung französischen Ursprungs ins Schweriner Museum gelangte Ge-

[1]) Dem Grafen G. Stroganoff sei auch an dieser Stelle für seine liebenswürdigen Mitteilungen wie für die Reproduktionserlaubnis des Gemäldes bester Dank gesagt.

[2]) Daß sich auf der Rolle das 5, 6 und 9 zeilige Notensystem befindet, darf nicht befremden. Die Einigung auf das fünfzeilige erfolgte erst Ausgangs des siebzehnten Jahrhunderts.

mälde „Ein spanischer Edelknabe mit seinem Schutzheiligen[1]) (h. 1,26, br. 1,02 Abb. 36) bez.

Jusepe de Ribera
español ,*F,*
1637

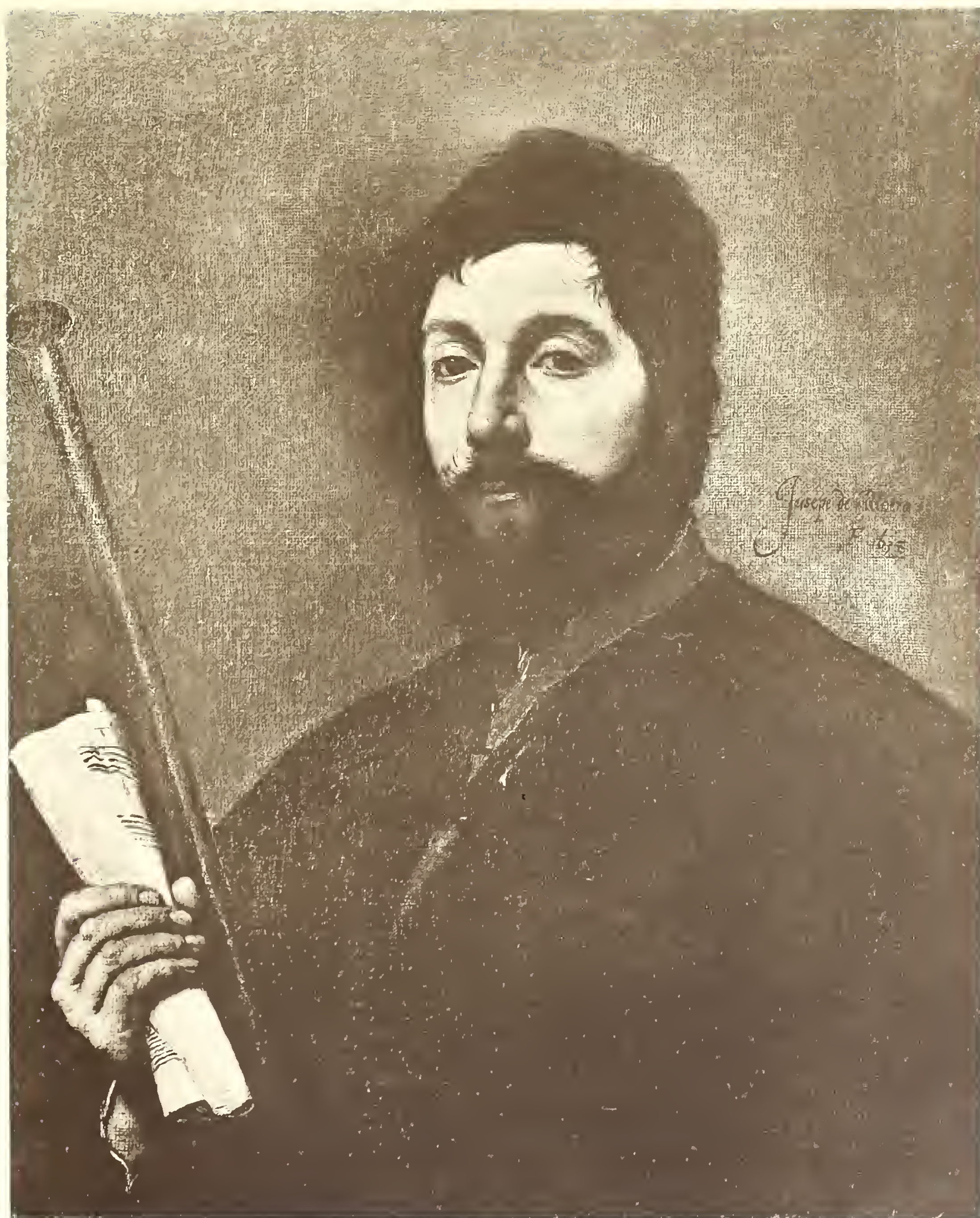
Das Bild hat durch Übermalungen die sich bis auf Änderung der Signierung (españoletto!) erstreckten und von denen es erst in jüngster Zeit befreit worden ist, stark gelitten; namentlich der Knabenkopf, bei dem eine gewisse Leerheit unangenehm auffällt. Das Gemälde war wohl ursprünglich größer.

Ein graubärtiger heiliger Bischof, dessen Haltung sich nicht genau bestimmen läßt, blickt, seine Linke auf den Rücken des Knaben legend, mit erhobener Rechten nach links oben, den jungen Edelmann dem Schutz des Himmels empfehlend. Über weißem, spitzenbesetztem Unterkleid trägt er eine weiße dunkelgelbgefütterte Brokatkasel. Links hinter ihm ein Bischofsstab; die Statuette darin erinnert an den Zeus der Andreasmarter. Vom Stab hängt ein Fischnetz herab, was den Heiligen wohl als den hl. Petrus Gonzalez (der allerdings kein Bischof war) charakterisieren soll. Der Edelknabe, sicher ein junger Spanier, vielleicht ein Mitglied des Hauses der Medina de las Torres, ist als Halbfigur sichtbar; Kopf de face, ruhig geradeausblickend hat er die — vorzüglich gemalten — Hände auf einen mächtigen Zweihänder gelegt. Er trägt einen hellbraunen Rock mit kirschrotleuchtenden geschlitzten Ärmeln und einen Eisenkragen. Die Karnation ziemlich hell, bläuliche Schatten.

Die fortschreitende Verinnerlichung der Kunst des Meisters läßt sich aber nirgends besser verfolgen, als in seinen Hieronymusbildern.

Zuerst sei das maßlos gedunkelte Gemälde in der Ac. S. Fernando erwähnt, das vielleicht schon im Laufe der zwanziger Jahre entstanden ist. Der Greis de face gesehen, eine große, hagere Gestalt; er sitzt, hält in der Linken ein großes Perga-

[1]) Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Steinmann für seine liebenswürdigen Mitteilungen wie die gütige Überlassung seiner Gemäldeaufnahme für die beigegebene Abbildung auch an dieser Stelle herzlichsten Dank.



Phot. Stroganoff

Abb. 35 PORTRÄT EINES MAESTRO AL CEMBALO Rom
Graf Stroganoff



Phot. Steinmann

Abb. 36
EIN SPANISCHER EDELKNABE MIT SEINEM SCHUTZHEILIGEN
Schwerin Museum

ment, in der Rechten eine Feder, mit der er auf ein Blatt eine Bemerkung schreibt. Dieser rechte Arm mit der federhaltenden Hand ist ein Meisterstück der Modellierung.

Aus dem Jahre 1637 stammt der wenig edle Hieronymus des Museo provincial in Murcia. Der Heilige, eine hohe kräftige Gestalt, nackt bis auf das Lendentuch. Weiße, kurze Haare. Der Körper in Seitenansicht; der linke Arm ausgestreckt, nach einem geschlossenen Buch greifend. In der erhobenen Rechten hält er die Feder zum Schreiben bereit. Er blickt aus dem Bild, seine Augen jedoch sind beschattet.

Beträchtlich höher schon steht der Hieronymus bei Herrn Luis de Navas in Madrid (h. 2,10, br. 1,50), bez.

Jusepe de Ribera
español *F.* 1638.

Der sehnige Greis sitzt auf einem Stein an einer Berglehne; Körper in Dreiviertelansicht, das linke Bein vor-, das rechte zurückgesetzt. Die Rechte auf der Brust, in der Linken ein Holzkreuz haltend, wendet er den Blick zum Himmel: der reuige Büßer. Bekleidet ist er mit einem roten Mantel, der jedoch den größten Teil des Körpers freiläßt.

Links Ausblick in eine hügelige Landschaft. Vorn rechts der Löwenkopf, am Boden rechts ein Pergament und ein Schädel.

Mehr durchgeistigt die Halbfigur in der Galerie Crespi in Mailand (h. 1,21, br. 1,—); bez.

Jusepe de Ribera español
F. 1640.

Hieronymus steht hier hinter einem Tisch, auf dem zwei Bücher und eine Feder liegen. Von vorn gesehen, richtet er die Augen zum Himmel. Mit der linken hält er einen Schädel gegen die Brust und faßt mit der Rechten einen Stein auf dem Tisch, um sich damit zu schlagen. Bekleidet mit einem roten Mantel, der die rechte Schulter freiläßt.[1])

Eine kleine Variante das Gemälde der Galerie Corsini (Nazionale) in Rom. Nr. 182, gleiche Größe, vielleicht gleichfalls Original.

[1]) Vergl. Venturi, La Galleria Crespi a Milano. 1900. S. 297 ff.

Der Blick ist hier gesenkt, auf den Schädel gerichtet, den der Heilige in beiden Händen hält; auf dem Tisch mehr Bücher.

Echt wohl auch der Hieronymus der Brera, der vor allem im Gewand (Hemd und Mantel) stark durch Restauration gelitten hat. Der Heilige hier in Dreiviertelansicht nach rechts, den Schädel betrachtend, den er in der Linken hält.

Die Halbfigur eines büßenden Hieronymus, de face, hinter einem Tisch ruhig auf ein Holzkreuz blickend, das er in der erhobenen Rechten hält, ist uns in einem Nachstich erhalten. Auf dem einen auf dem Tisch liegenden Pergament liest man

Jusepe de Ribera es
pañol *F.* 1642

Die Unterschrift des Stiches lautet

Gius. Magni dis. Carlo Fauci sc.
Alto Palmi 6 oncc 2 Largo Pal. 4 once 10.

Das Original ist verschollen.

Ein anderes Kniestück aus Besitz von Baron Léon de Bussières war in der Exposition pour L'Alcass-Lorraine im Palais Bourbon ausgestellt. Das Bild stammte aus der Galerie des Grafen Pourtales und ist von Roman Bayeu radiert worden.[1]) (Eine alte Kopie in der Cap. S. José der Sevillaner Kathedrale.)

Dem Bild bei Herrn Navas verwandt Nr. 297 der Galerie Doria Pamphili in Rom; ein Schulbild; ähnlich auch Cadiz, Mus. prov. Nr. 44, gleichfalls Schulgut.

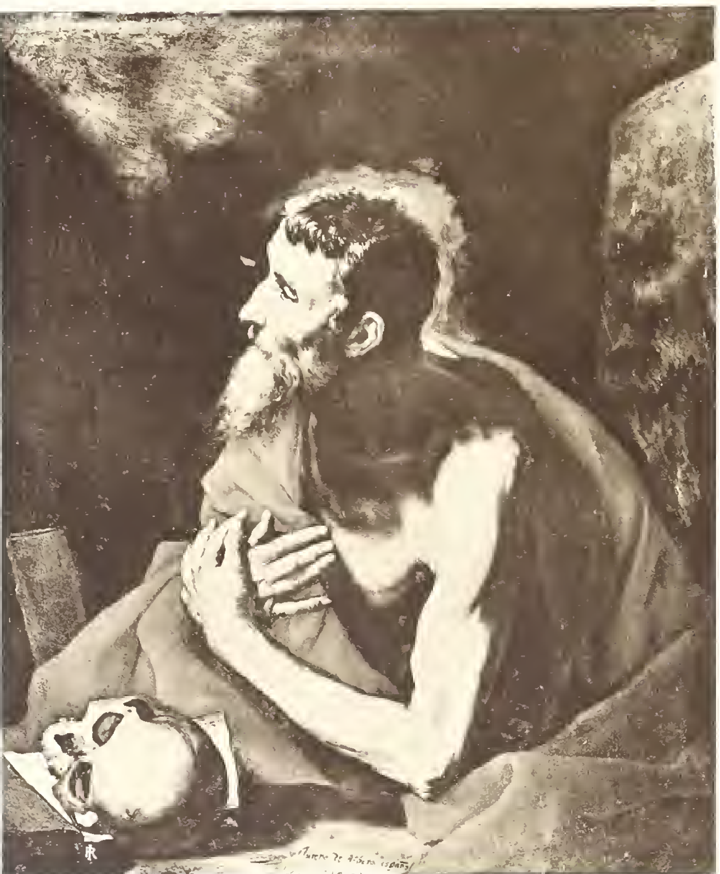
(Von anderen Schulbildern seien vor allem Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 403 und das Gemälde im Palazzo Durazzo in Genua genannt.)

Am höchsten aber von den Hieronymusdarstellungen aus dieser Periode steht die mit großer Verve gemalte Studie im Prado 994. (Halbfigur, h. 1,09, br. 0,90 Abb. 37), bez.

Jusepe de Ribera español
1644.

Der Heilige mit dem Körper in Dreiviertelansicht, Kopf im Profil nach links, die Hände vor der Brust gekreuzt, vor einem Tisch mit Schädel und Pergamen. Ein großer — in der Skizze

[1]) Vergl. auch Paul Mantz, La gallerie Pourtales. Gaz. d. Beaux-Arts 1865. S. 100.



Phot. Anderson

Abb. 37 DER HL. HIERONYMUS Madrid Prado



Phot. Brogi

Abb. 38 DER HL. HIERONYMUS IN MEDITATION
Neapel Museo Nazionale

stecken gebliebener — roter Mantel um ihn drapiert, der linke Schulter und Brust freiläßt.

Wie veredelt, wie durchgeistigt dieses Antlitz gegenüber dem der Radierung von 1622! Wie leicht, wie frei und kühn in der Technik, vor allem in der Behandlung der Hände im Vergleich zu den Bildern von 1628 und 1629. Nicht nur Plastik ist hier erreicht, sondern man fühlt auch Luft, wirklichen Raum; wie sich z. B. die Hände gegen Brust und Mantel abheben.

Auf fast gleicher Höhe, was den Ausdruck anlangt, die durchgeführtere Halbfigur in Turin (h. 0,96, br. 0,74), die aus Saragossa stammen soll. Der Heilige, de face, in rotem Mantel, der rechte Schulter und Arm freiläßt, in der Linken den Schädel haltend, mit der Rechten einen Stein gegen die Brust schlagend. Den Mund leicht geöffnet, richtet der graubärtige Büßer seine großen glänzenden Augen gen Himmel, das Haupt leicht auf seine linke Seite neigend. Kopie im Escorial (Sakristei).

Der gleichfalls in der Sakristei des Escorial sich befindende, kläglich am Boden liegende Hieronymus, der die Arme emporstreckt, kann wohl mit seiner schmutziggrauen Färbung nicht als Originalwerk betrachtet werden.

Eine richtige „pintura de borrones“ ist die Halbfigur des Hieronymus in Lille. (644, h. 0,78, br. 0,65.) Vielleicht in Riberas Werkstatt entstanden. Eine plumpe Fälschung die Signatur auf dem Schädel:

1643
Jusepp. (!) De (!) Ribera
C F no

Gar nichts mit Ribera zu schaffen hat der gemütlich studierende, mit einem Nimbus gekrönte Heilige Nr. 56 der Galerie Borghese in Rom. Dieser gute Alte ist eine Schöpfung eines Caravaggioschülers.

Als das Werk eines deutschen Nachahmers ist schon seit längerer Zeit Nr. 1290 der Münchener Pinakothek erkannt worden.

Den Hieronymusbildern sehr nahe verwandt sind die Gemälde, die Paulus als den ersten Eremiten verherrlichen.

Dieser fromme Einsiedler hatte vom hl. Hieronymus eine be-

geisterte „Vita“ erhalten, in der der Lieblingsheilige unseres Malers u. a. gesagt hatte: „Vos gemma bibitis, ille naturae concavis manibus satisfecit. Vos in tunicis aurum texitis, ille ne vilissimum quidem indumentum habuit .... Paulus vilissimo pulvere coopertus iacet resurrecturus in gloriam: vos operosa saxi sepulcra premunt cum vestris opibus arsuros.“

Vielleicht gaben diese Sätze den Anlaß zu Riberas Paulusdarstellungen.

Das Hauptbild kommt in mehreren Repliken vor: Louvre, Turin (326), Valencia, Prado (1012a). Sicher echt nur das Pariser Bild, (Louvre 1723, h. 1,54, br. 0,99), das jedoch recht gelitten hat.

Bezeichnet: Jusepe de Ribera espanol ....

Vielleicht auch das recht tüchtige Turiner Exemplar eigenhändige Arbeit (2,04 × 1,47); die anderen mittelmäßige Kopien.

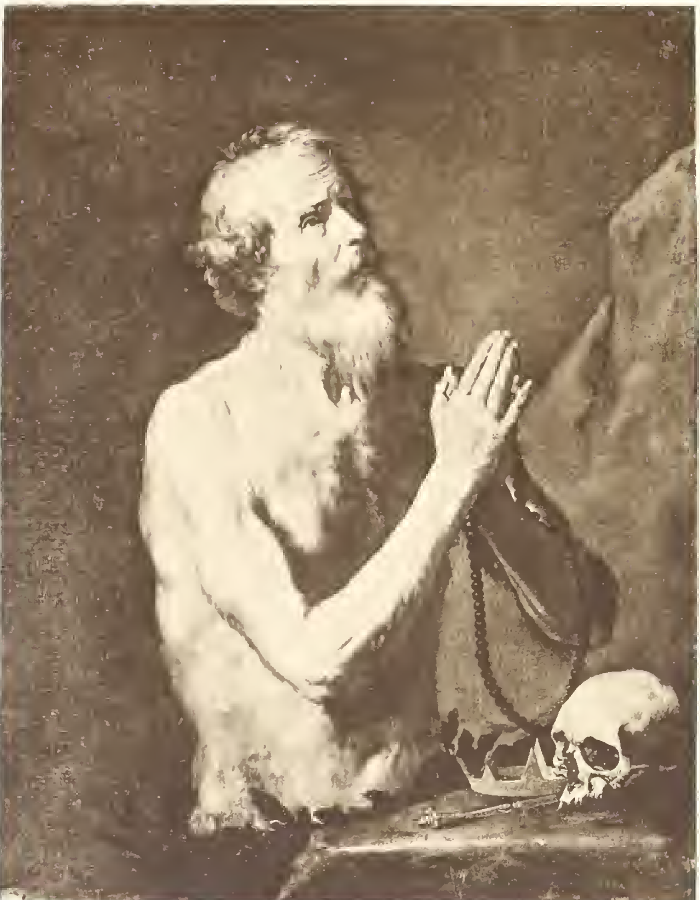
Der Heilige sitzt am Eingang seiner Höhle auf einem Felsblock in Dreiviertelansicht nach rechts. Aufblickend hält er in den gefalteten Händen den Rosenkranz; seine einzige Kleidung das Strohgeflecht, welches seine Lenden umschließt. Rechts Ausblick in eine hügelige Landschaft. In den Lüften der Rabe, der dem Einsiedler die Nahrung bringt.

Entstanden wohl Anfang der dreißiger Jahre. Aus derselben Zeit die Halbfigur im Prado 1006, ein hl. Anachoret genannt (h. 1,18, br. 0,98, Abb. 40). Davon eine Kopie im Escorial (Sakristei). Der Heilige im Profil, betend mit gefalteten Händen auf ein Buch blickend, das vor ihm auf dem Steintisch liegt (darauf auch Brot und Schädel); bekleidet nur mit einem Strohgeflecht um die Hüften. Was man vielleicht am meisten bewundert, ist die prachtvoll durchmodellierte Rückenpartie; jedoch auch die sonstige Modellierung, vor allem die des Armes ist hervorragend. Die Hände ziemlich derb hingehauen. Das Kolorit noch schwer, namentlich Wange, Nase und Ohr stark rotbraun, ein Versuch, das Fleisch bei durchscheinendem Licht wiederzugeben.

Den dreißiger Jahren gehört auch der Paulus der Dresdener Galerie an (87), (h. 2,04, br. 1,50).

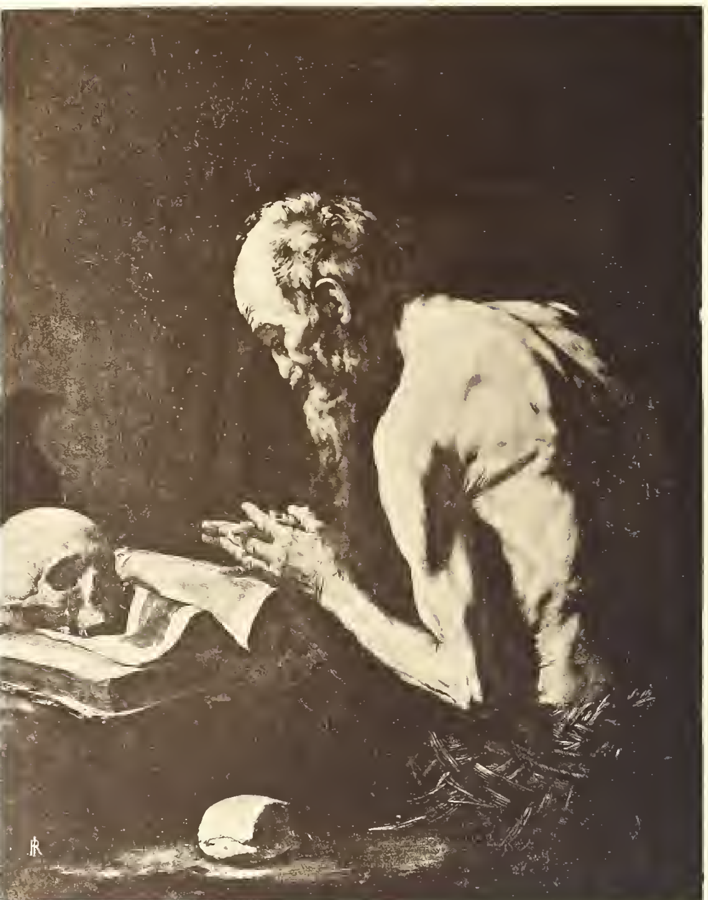
Bez. links unten

Jusepe de Ribera *F.*



Phot. Hanfstaengl

Abb. 39 DER HL. ONUPHRIUS Petersburg



Phot. Anderson

Abb. 40 ST. PAULUS EREMITA Madrid Prado

Das Bild hat sehr gelitten, von einer argen Übermalung ist es vor einigen Jahren befreit worden.

Der Heilige hier knieend in ganzer Figur nach links, Rosenkranz in den Händen. Rechts oben erscheint der Rabe mit dem Brot.

Eine Nachahmung die Halbfigur der Sammlung Carstanjen, Berlin (mit plump gefälschter Signierung auf dem Buchrücken Jusepe de Ribera *F* 1647).

Das Bild hat etwas weiches, süßliches, im Ausdruck Ribera ganz fremdes. Auch in der technischen Behandlung nicht energisch genug.

Der Anachoret, Prado 1007 (h. 1,28, br. 0,93), ein sicheres frühes Werk. Stark gedunkelt. Der bärtige Greis, von vorn gesehen, heftet den Blick auf das Kreuz in seiner Rechten und ergreift mit der Linken einen Stein, um sich zu peinigen. Das Inkarnat stark bräunlich, vor allem im Gesicht.

Mit dem Eremiten Paulus vielfach verwechselt, bald auch Procop oder Hieronymus genannt wird der hl. Onuphrius, jener fromme Einsiedler, dessen Körper dicht behaart ist und der als einzige Kleidung einen Gürtel von Eichenblättern trägt.

Riberas Darstellung aus dem Jahre 1637 erfreute sich großer Beliebtheit. Das Original in der Petersburger Eremitage 334 (h. 1,04, br. 1,—, Abb. 39), bez.

Jusepe de Ribera español *F.*
1637

eigenhändige Wiederholung vielleicht auch das Dubliner Exemplar (32 × 26½ inches). Ein Halbfigurenbild. Der Heilige in Dreiviertelansicht nach rechts blickt mit erhobenen gefalteten Händen, die einen Rosenkrranz halten, zum Himmel. Vor ihm auf dem Tisch Totenkopf, Zepter und Krone.[1])

Das Dubliner Bild[2]) zeigt einige Varianten; vor allem leichte Änderung in der Haltung der Hände; Mittelglatze; die Augen nicht wie in Petersburg beschattet. Nach dieser Fassung Kopien in der

[1]) „Von ungemein in das Einzelne gehender Individualisirung, doch etwas blasser. Farbe.“ Waagen, Die Gemäldesammlung i. d. Eremitage zu St. Petersburg. S. 104
[2]) Vergl. den Aufsatz L. Salazars in Nap. Nob. XIX. 153—156, wo auch Abbildung.

Münchener Pinakothek (1285) und in Kopenhagen (mit ganz grob gefälschter Signierung Jusepe de Ribera F. 1630).

Höher als das Petersburger Bild steht das Gemälde, das sich früher bei Lord Dudley befand. Bez.

Jusepe de Ribera es
pañol *F.* 1642

„Der Greis mehr als bloßes Modell; edel in Haltung und Blick. Dieser ist sanft, ruhig, gesammelt, wie einer sicheren Seligkeit entgegensehend. Haar und Bart weiß. Die Rechte auf einen Stab gestützt, in der Linken fest erhoben ein Kreuz. Rechts Totenkopf und Rosenkranz.“ (Justi.)

Aus dem Jahre 1640 stammt das Bild des hl. Franziskus von Paula. Früher in Pau. Bez.

Jusepe de Ri
bera español
1640. *F*

„Stirn, Augen und das halbe Gesicht von der Kapuze beschattet, aber in bräunlichem Helldunkel, das an ähnliche Halbschatten Rembrandts erinnert. Auf einem Blatt, das er in der Hand hält, liest man ‚Charitas‘. Eine Kopie mit gefälschter Firma (1645) in rötlichem Ton bei D. Nuñez.“ (Justi.)

Eine Variante dieses leider nicht mehr auffindbaren Bildes in Petersburg. Erem. 336 (h. 0,72, br. 0,58). Nach rechts gewandt, die Kapuze über dem Kopf wie in Pau stützt sich der Heilige mit der Linken auf einen Stock, während er mit der Rechten ein Buch gegen die Brust hält, auf dem man CHARI- TAS liest. Das Bild stammt aus der Toledaner Kathedrale und scheint eigenhändige Arbeit zu sein.[1])

Ein ähnliches Bild war früher im Wiener Belvedere ausgestellt (gestochen von Preuner). Kopie in Granada, Cap. de la Trinidad der Kathedrale.

Das Thema der Befreiung Petri ließ auch unser Maler nicht

[1]) Möglicherweise jedoch nur gute Kopie; Waagen glaubte nicht an die Eigenhändigkeit. „Der bräunliche Ton ist für Ribera etwas schwer, das Gefühl der Andacht auffallend milde.“ (Die Gemäldesammlung i. d. Erem. S. 104.) Für die Echtheit hat sich zuletzt Bode im Petersburger Galeriewerk ausgesprochen.

unbehandelt. Es war ihm dabei aber nicht nur um das rein Malerische, den Lichtglanz in der dunklen Kerkerzelle zu tun, ihn interessierte vielmehr in erster Linie das psychische Moment: das Momentane des Vorgangs, das plötzliche Auffahren des Ahnungslosen, das Wunder. Es wurde auf dieses Werk ja schon bei der Besprechung von Ribaltas „Extase des hl. Franz" hingewiesen.

Das Bild im Escorial (Sakristei, Abb. 41) zeigt uns den Heiligen durch die himmlische Erscheinung vom Schlaf aufgeschreckt. Als Lager diente ihm der Fliesenboden, der Kopf ruhte auf hartem Pfühl. Der Überraschte stützt sich mit der Rechten auf den Boden, die Linke liegt auf der Erhöhung; den Kopf hat er jäh umgewendet und lauscht nun mit leicht geöffnetem Mund den Worten des Engels. Dieser ist in einer Lichtwolke herangebraust; nur sein Oberkörper ist sichtbar, weit sind seine mächtigen Schwingen ausgebreitet. Seine Linke ruht auf der Wolke, mit der ausgestreckten Rechten weist er hinaus, in die Freiheit.

Das Ganze von einer überaus packenden Anschaulichkeit.

Sehr dem Escorialbild verwandt das Gemälde Prado 987, (h. 1,77, br. 2,32), bez. links

Jusepe de Ribera español
F. 1639

Sehr stark übermalt, vor allem Petrus selbst. Dieser in blau-grünem Rock und gelbem Mantel, der Engel in Gelb und Dunkelviolett gekleidet.

Viel trockener, derber ist der gleiche Gegenstand in dem Dresdener Bild behandelt. 684 (h. 1,76, br. 2,26), bez. rechts unten

Jusepe de Ribera español *F.* 1642.[1])

Der Heilige hat hier die Rechte erhoben zum Zeichen des Erstaunens, die Linke ruht auf der Brust (also höchst typische Bewegungen). Die Füße hier noch in eisernen Banden, während die Ketten von den Händen bereits abgesprungen sind. Der Engel hier greifbarer, eine viel weniger hohe, himmlische Erscheinung; er berührt mit der Linken leise den Greis, während er mit der Rechten ins Freie weist. Die Erscheinung wirkt nüchtern. Man sieht den ganzen Körper des Engels, der mit dem Leib auf der

[1]) Im letzten Galeriekatalog durch einen Druckfehler 1641 angegeben.

Wolke ruht, wie das Modell im Atelier auf einem Kissen gelegen hat. Ganz sicher sind bei diesem Werk Gehilfenhände beteiligt. Darauf weist auch die langweilige, leere Behandlung des Gewandes. In der Ausführung der derben Hände wie des Gesichtes (Nase!) zeigt sich ein Talent zweiten Ranges.

In der Galerie Borghese Rom eine mäßige Nachahmung Riberas von der Hand P. Fr. Molas.

Ein wenig besser als mit dem Petrus steht es mit dem Pendant in Dresden, „Dem hl. Franz auf dem Dornenlager erscheint ein Engel". 685 (h. 1,71, br. 2,225, Abb. 42).

Auffällig der jüdische Gesichtstypus des Heiligen. Den Kopf im Profil wendet er sich mit ausgestreckter Rechten nach dem Engel, der ihm auf einer Wolke naht, und mit der Linken in die Ferne zeigt. Der jugendliche Franciskus, der einen schwachen Vollbart trägt, ist nur mit einem braunen Lendenschurz bekleidet. Seine ganze Haltung hat etwas Gequältes, Lahmes, namentlich in den Armen etwas Gezwungenes und Steifes. Der Engel, eine Variante des Petrusbefreiers, etwas besser.[1]) Das einzige wirklich an Ribera Gemahnende ist die Leuchtkraft des bleichen Franciskuskörpers. Sonst aber kann man dieser beiden Werke nicht sonderlich froh werden.

Viel früher entstanden ist die „Stigmatisierung des hl. Franz" in der Sakristei des Escorial; ein sehr grob gemaltes Bild, das starke Zweifel an der Eigenhändigkeit erregt. (Eine eingehende Prüfung ließ sich leider nicht bewerkstelligen.)

Ein Meisterstück der Charakterisierungskunst ist aber die Halbfigur des hl. Franziskus im Palazzo Pitti 73 (Abb. 44), bez.

Jusepe de Ribera
español 1643.

Das Jahr sagt schon genug. Der Heilige, de face gesehen, mit dünnem schwarzem Vollbart, in seine braune Kutte gehüllt, blickt zum Himmel empor, mit beiden Händen einen Schädel haltend. Die Augen rotumrändert. Der Ausdruck ernst, schmerzlich, wehmütig. Doch läßt dies der Meister mehr ahnen als sehen.

[1]) Der Engel benutzt von einem Nachahmer im „Abrahamsopfer" der Gallerie Harrach in Wien.



Abb. 41 DIE BEFREIUNG PETRI Escorial

Phot. Laurent



Phot. Bruckmann

Abb. 42 DER HL. FRANCISCUS AUF DEN DORNEN Dresden



Phot. Cairol

Abb. 43 S. MARIA EGYPTIACA Montpellier



Phot. Brogi

Abb. 44 DER HL. FRANCISCUS Florenz
Pal. Pitti

Er kommt uns nicht grob, auch nicht süßlich sentimental. Die stille Größe ist es, die uns hier ergreift.

Gemalt mit höchster Sorgfalt, ohne ins Kleinliche zu geraten.

Angesichts dieses Werkes ist es rätselhaft, wie man den verblasenen, sentimentalen Franziskuskopf im Palazzo Reale zu Genua Ribera zuweisen konnte.

Sehr würdig der hl. Joseph mit dem Blütenstab, leider nur in einer Kopie erhalten (Galerie Harrach in Wien), bez.

Jusepe de Ribera es
spañoletto (!)
F. 1644.

Der dunkelbärtige, langhaarige Heilige, im besten Mannesalter uns gegenübertretend, blickt uns, das Gesicht de face, an, während der Körper leicht nach rechts gedreht ist. In der Linken hält er den Blütenstab, dessen unteres Ende er auf die rechte Hand gesetzt hat. Gekleidet ist er in einen einfachen dunklen, oben am Hals ausgeschnittenen Rock, über die linke Schulter fällt ein Mantel. Das Bild wirkt außerordentlich feierlich.[1])

Das Brustbild eines greisen Joseph mit Blütenstab in der Dubliner National-Galerie hat bereits Salazar als Werk eines Schülers, vielleicht des Giordano, erkannt.[2])

Gleichfalls aus dem Jahre 1644 stammt der „Johanneskopf auf einer Schüssel" in der Ac. S. Fernando zu Madrid. 126/493. Bez. rechts unten

Jusepe de Ribera español
1644

Der Kopf des Täufers, schwarzhaarig und bärtig, ruht auf einer Schüssel, die auf einem Felsentisch steht; dabei ein weißes Tuch mit Blutflecken und das Richtschwert. Rechts, fast ganz verschwindend, ein Holzkreuz. Das bleiche Antlitz von großer Leuchtkraft, sieghaft noch im Tode Licht verbreitend.[3])

[1]) Der Kopf copiert im Museum von Marseille (früher Château Borely) dort Jacobus genannt. Falsch bezeichnet Jusepe de Ribera espanolet(!) [2]) In dem bereits zitierten Aufsatz. [3]) Ein ähnliches Bild soll sich im Besitz des Principe Gaetano Filangieri in Neapel befunden haben. Etwas anders das Thema von einem Nachahmer behandelt: „Der Scharfrichter zeigt das Haupt des Johannes." München Pinakothek 1289.

II.

Alles aber, was der Künstler in jenen Jahren errungen: Lichtmalerei, monumentale Größe, verbunden mit schlichter Innigkeit und spanischer Herbheit, das zeigt vereint die „hl. Agnes" aus dem Jahr 1641 in der Dresdener Galerie. (683, h. 2,02, br. 1,52, Abb. 45, 46.) Bez.

Jusepe de Ribera español

F. 1641.

Nach rechts gewandt kniet die junge Heilige, die Beine im Profil, Oberkörper jedoch nach vorn gedreht, Kopf de face, leicht auf die rechte Seite geneigt; sie kniet mit gefalteten Händen, die Augen nach oben gerichtet, von ihrem langen Haare bis zu den Knieen umflossen auf dem Fliesenboden ihrer Zelle, die ganz von goldenem Wolkennebel erfüllt ist. Links oben der Engel, der die Heilige mit einem weißen Tuch bekleidet; der Engel hält den oberen Zipfel des Lakens, während der untere von der Heiligen zwischen Brust und rechtem Arm (im Winkel von Ober- und Unterarm) festgehalten wird.

Die richtige Deutung des Bildes, das früher als eine Maria Egyptiaca ausgelegt wurde, ist Justi gelungen.[1])

Eine feierliche Stimmung. Körperlich dadurch erreicht, daß die Heilige in der denkbar breitesten Ansicht wiedergegeben worden ist, ferner durch die ruhige Fläche des Lakens und die große, geschlossene Silhouette; malerisch durch das Lichte, Strahlende des Ganzen, psychisch durch Gebärde und Ausdruck der stillen Anbetung und Dankbarkeit.

Wunderbar wirkt die echt spanische Vereinigung von Himmlischem und Irdischem. Wäre nicht der Fliesenboden, so glaubte man in goldenen Himmelsregionen zu weilen, aus einer lichten Wolke die Heilige hervorstrahlen zu sehen.

[1]) Carl Justi „Die Heiligen Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano". Zeitschrift für christl. Kunst V. S. 9 (auch Woermann Katalog S. 223). Acta Sanctorum 21 Januarii. Die Heilige, die die Liebe des Sohnes des römischen Präfekten verschmäht hat, ist in ein Lupanar geschleppt worden. Da schickt ihr der Himmel einen Engel, der sie bekleidet, und als weiteres Wunder läßt er ihre Haare lang wachsen, die sie wie ein natürlicher Mantel umschließen. Endlich umhüllt sie ein himmlischer Lichtglanz, der Keinen an die Jungfrau treten läßt.



Photogr. Gesellschaft Berlin

Abb. 45 DIE HL. AGNES Dresden



Phot. Tamme

Abb. 46 DIE HL. AGNES (Detail) Dresden

Sehr zu der feierlichen Stimmung trägt auch die ruhige Vertikale in der Haltung der Heiligen bei; jedoch als Künstler des Barocco konnte Ribera nicht auf die Diagonale verzichten. So finden wir sie denn in dem großen Laken als die sprechendste Linie im Bild. Ihr wird entgegengewirkt durch die kurzen Schrägen beim Engel (Flügel und Arm), durch den Rand des Fliesenbodens links, durch den rechten Unterarm der Agnes.

Für den Zauber, den das reine, keusche, kindliche Köpfchen dieser heiligen Jungfrau mit den großen dunklen Augen und dem kleinen, aber doch kräftigen Mündchen ausübt, lassen sich keine Worte finden. Nur eines muß doch gesagt werden: Kein anderer Künstler, nur ein Spanier, ein so herber, tiefernster Meister wie Ribera konnte ein solches Werk schaffen.

Alles strahlt in dem Bild: die glänzenden Augen der Heiligen, ihr Haar, das Goldbächen gleich niederrieselt, ihr Leib, ihre Finger, rosig im durchscheinenden Licht. Wie Agnes, so auch der Engel. (Vor allem auch bei ihm das helle Rot der Karnation bei durchscheinendem Licht.) Das goldene Lichtmeer, das die Heilige umflutet, wird in ihrer unmittelbaren Nähe besonders hell, so daß man ihr Haupt noch einmal von einer besonderen Glorie umstrahlt zu sehen glaubt.

Das dunkle, etwas rätselhafte Loch rechts vorn ist wohl vor allem aus künstlerisch-tektonischen Gründen hinzugefügt: Der großen Helligkeit des Hauptraumes hat der Maler links oben eine Dunkelheit entgegengesetzt, die notwendigerweise in der Ecke rechts unten ihre Entsprechung, ihr Gegengewicht finden muß.

Ein künstlerischer Vorläufer des Bildes ist, wie schon erwähnt, die büßende Magdalena. Prado 980. (h. 1,81, br. 1,95, Abb. 28.)

Die Stellung fast die gleiche wie bei der Agnes, der Ausdruck jedoch strenger, ein leiser Zug von Schwermut macht sich bemerklich. Das Haar fließt nicht auch nach vorn über die Schulter, sondern nur über den Nacken. Die Heilige trägt ein graues Kleid, darüber einen rotseidenen, verschlissenen Mantel und auf der Brust noch ein Stück Geflecht aus Esparterogras. Hals und oberer Teil der Brust sind unbedeckt. Magdalena kniet in ihrer Höhle an einem Felsblock, bei dem man unten Salbgefäß und Geisel erblickt.

Die Silhouette der Höhle wird unten durch die Schräglinie eines mächtigen Baumstumpfs überschnitten, welcher der Bewegung der Heiligen leise in der Linie folgt. Links Ausblick in die Ferne auf blaue Berge.

Sicher vor dieser Magdalena noch entstanden die Halbfigur der Büßerin. Prado 981. (h. 0,97, br. 0,66.) Eine rotlockige Jüdin mit mandelförmigen Augen und etwas weinerlichem Ausdruck. Sie hat ihr Haupt mit der linken Wange auf ihre über einem Schädel verschränkten Hände gelegt. Ihr rotlockiges Haar fließt auch mit einer Welle nach vorn über die rechte Schulter. Neben dem Totenkopf die Geisel, weiter unten das Salbgefäß. Das Streben nach Plastik ist unverkennbar, weshalb man das Werk wohl stark in den Anfang der dreißiger Jahre setzen muß.

Ein Jahr nach der Dresdener Agnes entstanden ist die Magdalena in der Galerie Estor zu Murcia. Auch sie in jugendlicher Schönheit glänzend „Der Kopf gemahnt an Guido".[1]) Sie stützt ihr nach rechts gewandtes Haupt auf ihre Rechte, deren Zeigefinger nach oben ausgestreckt ist. Die Linke hält einen gelben Mantel gegen die Brust. Vor der Heiligen liegen drei Brote.[2])

Die Magdalena in der Kathedrale von Granada (Altar Jesus Nazareno) rührt nicht von Ribera her. Sie ist ganz offenbar eine Schöpfung Alonso Canos in deutlicher Anlehnung an Ribera. Im Ausdruck etwas sentimental, in der Ausführung ziemlich glatt, in der Faltengebung sehr weich und breit.

Echt ist dagegen nach Mitteilung Justis die im Katalog als Original angezweifelte S. Lucia 337 der Petersburger Eremitage. (Halbfig. h. 0,75, br. 0,64.) Eine jugendliche volle Erscheinung in rotem Rock und Brokatmantel; die Augen gen Himmel hält sie die Palme und eine Silberplatte mit zwei Augen in den Händen.[3])

Nichts mit Ribera zu tun hat das Gemälde „Susanna und die

[1]) Justi a. a. O. [2]) Zweifelhaft scheint mir eine Ribera zugewiesene Handzeichnung. Uffizien 2191. *F* darstellend eine büssende Magdalena, in der Wüste vor einem Kreuz das auf einem Felstisch steht knieend, mit einem Stein sich die Brust schlagend. Die Silhouette des Bergrückens im Hintergrund folgt leise ihrer Bewegung (h. 0,205, br. 0,135.) Feder und Wasserfarbe, weißes Papier. Copiert von Stefano Mulinari „Spagnol. inv. et del.") [3]) Waagen (Die Gemäldesammlung i. d. Eremitage S. 104) erschien das Bild zweifelhaft: „abweichend im Gefühl und zu wenig bestimmt in den Formen."

beiden Alten“ im Städelschen Institut zu Frankfurt a. Main. Ob aber dieses rohe, in der Behandlung für Ribera viel zu flaue, schlecht modellierte Bild Massimo Stanzioni angehört, wie Justi annimmt,[1]) möchte ich nicht so sicher behaupten. Auffallend, daß die beiden Alten sich ganz genau in Renis Susannenbild im Palazzo Pitti wiederfinden!

12.

Vorzügliche Arbeiten im Stil Riberas sind die beiden großen Gemälde der Münchener Pinakothek „Kreuzabnahme des hl. Andreas“ (1280) und „Senecas Tod“ (1281): unzweifelhaft ausgezeichnete Imitaionen von der Hand Lucca Giordanos, was bereits Bayersdorfer erkannt hatte.

Die Signierungen der beiden Bilder sind graphologisch wie philologisch höchst durchsichtige Fälschungen.

Andreas: Josepe De ribera Español *F.* 1644.

Seneca: Josepe de Ribera Español *F.* 1645.

Im Kolorit sind die Gemälde für Ribera — namentlich für den der vierziger Jahre! — viel zu dumpf, in der Technik zu pastos. Von der zeichnerischen Schärfe des Meisters haben sie wenig, vor allem das Andreasbild mit seinen etwas verschwommenen Köpfen.

In erster Linie aber ist die Auffassung viel zu niedrig. So hätte Ribera allenfalls 1625 die Dinge angeschaut, nicht aber 1645.

Eine „Kreuzabnahme des Andreas in Riberas Manier“ wird im Inventar der Bilder des Hauses Colonna erwähnt.[2])

Von dem sterbenden Seneca eine Variante aus Giordanos späterer Zeit in der Dresdener Galerie; davon eine schlechte Kopie im Museo Nazionale Neapel. (Magazin.) Auf das Dresdener Bild geht das Gemälde Giordanos im Louvre (Sammlung La Caze 1311) zurück, das in einigen Punkten von Dresden abweicht. Das Thema war damals sehr beliebt. Auch Sandrart z. B. schuf einen sterbenden Seneca.[3]) Am bekanntesten ist wohl Rubens' Darstellung.

[1]) Justi, Zeitschr. f. christl. K. V. S. 6. [2]) Veröffentlicht in Nap. Nob. IV. 30. Nr. 11 des Inventars „un altro di palmi 8 e 12 . . . . S. Andrea quande scese della croce alla maniera del Spagnoletto. 200 L(ire).“ [3]) Lebenslauf und Kunstwerke Joachim von Sandrart. Nürnberg 1675. S. 9.

Die Münchener Gemälde Giordanos stammen aus derselben Zeit wie der Dresdener Sebastian, die „Disputationen“ in Bordeaux und die beiden Braunschweiger Bilder „Kirke und König Picus“ und „Römische Gesandte beim Äsculap“.

C. DER REIFE STIL.

1.

Wie in der vorangegangenen Periode steht auch in dieser letzten eine Concepcio immaculata an der Spitze, in der uns der Künstler seine neuen, seine höchsten Ziele offenbart. Alles Dunkle will er bannen, Licht in Licht will er malen, Lichtes will er mit Lichtem modellieren.

Das Kolossalgemälde, bez.

Joseph de Ribera hispanus
F. 1646.

schmückt den Hochaltar der Kirche des Klosters S. Isabella zu Madrid.

Maria auf der nach unten sich öffnenden Mondsichel stehend in langem, weißem Gewand und blauem, weit nach rechts flatterndem Mantel. Der Körper, einem Segel gleich, etwas nach rechts gebläht, der Kopf nach links gewendet; der Blick hier nicht aufwärts, sondern nach links unten gerichtet. Wie in Salamanca auch hier die Füße sichtbar. Die Arme auf der Brust gekreuzt; die Finger lang und schmal mit gebogenen Spitzen. Marias Haupt ist von zwölf Sternen umgeben, die aber nicht als Reif, sondern in Kreisform wie ein perspektivisch nicht verkürzter, alter Nimbus angeordnet sind.

Die Jungfrau schwebt in dem von gelblichem Licht durchstrahlten Äther. Der Himmel unter ihr erscheint hellblau, weiße Wölkchen schwimmen in ihm.

Links unten ein großer Engel in Blau gekleidet, mit gefalteten Händen, den Kopf nach dem Beschauer wendend. Der Engel rechts in Orange mit Lilie in der Hand, staunend zur Madonna aufblickend. Weiter oben ein Engel mit Spiegel, ein anderer mit einem Rosenzweig usw. Über der Jungfrau eine dritte Sphäre,

eine lichte Wolke von Cherubinköpfchen; ganz oben lösen sich vier Engel los; von denen die beiden mittleren sich umfassen. Das Inkarnat ganz hell, die Konturen blaßrot.

Dieses hell in hell Gemalte befriedigt auf die Dauer jedoch nicht ganz, man mißt ungern einen Kontrast.

Der Kopf der Madonna rührt in seiner jetzigen Gestalt nicht von Ribera her, sondern von Claudio Coello; es heißt, Ribera habe für der Kopf der Gottesmutter den seiner Tochter als Modell benutzt; dies habe dann bei den Nonnen, als sie davon erfuhren, Ärgernis erregt, und Claudio Coello sei von ihnen beauftragt worden, einen anderen Kopf zu malen.[1]) Coello hat sich mit ziemlichem Geschick der mißlichen Aufgabe entledigt. Der Kopf ist nicht schlecht, aber etwas charakterlos.

Dieser Concepcion scheint eine andere sehr verwandt zu sein, die gleichfalls um diese Zeit entstanden ist und sich in der Kapelle des Palazzo Reale in Neapel befand. Das Bild ist heute verschollen.

Seite 53 des „Diario del successo nelle Revolutioni popolari de Napoli dalli 7 di luglio 1647 in avanti"[2]) lesen wir

„. . . . Tenendo Giuseppe Ribera famoso pittore una bellissima figliuola, il cui ritratto il medesimo padre l' effigiò nella Figura della Concepcione novamente fatta nella capella del Regio Palazzo . . ."

Celano erwähnt gleichfalls eine Concepcion in der Kapelle des kgl. Palastes[3]) „La Vergine Concetta opera forse la più bella che fosse uscita dal penello di Gius. de Rivera: e perchè il volto della vergine era stato preso da un volto naturale d'una donna molto bella, cagionò più d'un in un signore che il vide."

Conca[4]) spricht von einer Concepcion, die er am Altar S. Elisabetha der Kirche der Recoletos in Madrid gesehen habe.

2.

Gleichfalls ein Lichtproblem ist der „Traum Jakobs von der Himmelsleiter". Ein höchst schwieriges Thema für einen Maler, das, um wirklich vollendet gelöst zu werden, ein hohes Dar-

[1]) Palomino 312. [2]) Nap. Nob. III. 65—67. Gius. Ceci „La Figlia dello Spagnoletto". [3]) Celano V. 108. [4]) Conca, Descrizione Odeporica I. 181.

stellungsvermögen, plastische Anschaulichkeit und psychologische Vertiefung erfordert. Man darf wohl sagen, daß Ribera der Aufgabe in jeder Hinsicht gerecht geworden ist in seinem Bilde Prado 982. (1,79, br. 2,33, Abb. 47); bez. rechts

Jusepe de ribera español *F.* 1646.

Man gab das Jahr der Entstehung des Gemäldes bisher stets als 1626 an (so auch Justi, Woermann usw.), obwohl schon Madrazo in seinem Pradokatalog ein Fragezeichen hinter die Zahl gesetzt hat. Der Irrtum kommt daher, daß Ribera den Anfangsstrich bei einer vier einer zwei sehr ähnlich bildet. Die ersten beiden Zahlen sind hier fast überhaupt nicht mehr sichtbar. Nicht recht erklärlich sind die beiden Schnörkel hinter der Jahreszahl, die 33 sehr ähnlich sehen.

Jakob gehört offenbar zu Riberas Lieblingsgestalten. Er malte ihn den väterlichen Segen empfangend, dann inmitten der Herde; nun sehen wir das verbindende Glied:

Jakob der Flüchtling. Ein Mann von etwa 25 bis 30 Jahren. Schwarzes Haar, Schnurrbart, dünner Vollbart. Kein schöner Kopf, aber man spürt die Energie. Schlicht gekleidet. Dunkelgrüner Rock, am Hals tief ausgeschnitten, darunter sieht man das weiße Hemd. Der Mantel graubraun; er bedeckt seine Füße und dient auch gewissermaßen als Überzug für sein hartes Kopfkissen, den Stein, auf den der Wanderer sein müdes Haupt gelegt hat.

Er schläft; den Kopf mit der linken Wange auf die Linke gestützt, die mit dem Ellbogen auf der Erde aufsteht. Dabei hat sich der Rockärmel etwas verschoben, ein großes Stück des Hemdärmels wird sichtbar. Die Rechte ruht übergreifend auf dem Boden.

Er schläft. Doch kein leichter Schlummer hat ihn umfangen, kein wohliges Gelöstsein der Glieder ist zu verspüren, kein frohes, friedliches Gesicht. Sorgenvoll, ernst. Und in dieser Sorge ist ihm der verheißungsvolle, den Lebensmut wachhaltende Traum ein Wunsch, ein Bedürfnis.

Er träumt in tiefer Einsamkeit. Ringsum eine weite, etwas wellige Ebene, hier und da ein Baumstumpf, ganz in der Ferne blaue Berge.

Er träumt; aber nicht in tiefer Nacht. Das wäre doch etwas



Phot. Anderson

Abb. 47 JACOBS TRAUM VON DER HIMMELSLEITER
Madrid Prado

für den „Tenebroso“ Ribera gewesen, so ein Nachtstück mit einer blendenden himmlischen Erscheinung! Aber nichts von alledem ist zu sehen; wenn etwas geeignet ist, diese irrige Meinung zu widerlegen, so unser Bild: Ein Lichtmaler ist hier am Werk. Frisches Tageslicht sehen wir über die weite Fläche gebreitet; der Himmel links dunkelbewölkt. Rechts aber ist er hell; er hat sich geöffnet und läßt in breitem Strom sein Licht, einen glühenden gelblichen Schein, herniederfluten. Und in diesem Meer erblicken wir bei genauem Zusehen ganz feine Elfen — leicht rötlich im Ton — die da auf- und niedersteigen. Lichtgestalten im Licht. Es ist als ob sich der himmlische Nebel hier und dort zu kleinen Engeln verdichtet hätte. Luftige Gebilde sind diese Himmelsbewohner, die sich nicht auf einer prosaischen, irdischen Leiter bewegen, sondern sich im Licht herabsenken und wieder himmelwärts heben.

Das ist das Werk des Malers der Bartholomäusmarter, des Verherrlichers des greisen Hieronymus! Musterhaft wie stets der Aufbau des Bildes. Ein Schlafender sollte dargestellt werden. Damit war eine sanfte Diagonale als Hauptlinie gegeben. Ihr wirkt entgegen die Diagonale des Baumstumpfes. Die Hauptbewegung wird von dem Ast begleitet, der von dem Stamm ausgeht, mit dem großen Zweig. Die einzige Vertikale, der linke Unterarm Jakobs; leise unterstützt ihn der in der Ferne rechts aufragende Stumpf.

Eine alte, kleine Kopie bei Herrn López Cepero in Sevilla.

Das Bild ist von jeher als eines der besten Gemälde Riberas berühmt und gilt vielen als sein Meisterwerk.

Passavant fühlte sich jedoch von ihm abgestoßen. „Selbst in Spanien dürfte es Mühe kosten, eine solch gemeine Natur (wie Jakob) unter den Männern zu finden.“[1])

3.

Eine Schöpfung ganz anderer Art ist das Gemälde in der Cap. del Tesoro des Neapolitaner Doms „Der hl. Januarius unversehrt aus

[1]) Passavant, Die christliche Kunst in Spanien S. 101. Von dem Schläfer Jakob sagt Stirling, Annales III, 904. „You pause instinctively in approaching the sleeper and tread softly; you think you see his bosom heave and hear his measured respiration.“

dem Feuerofen hervorgehend". Wohl das bewegteste Werk Riberas, doppelt packend inmitten der so vollkommen ruhigen Bilder seiner Spätzeit. Auf Schiefer. Bez. auf einem Stein rechts unten

Joseph de Ribera hispa-
nus, *F.* 1646.

Die Ausschmückung der Kapelle des hl. Januarius, geweiht für eine 1526 vom Heiligen erlangte Befreiung von der Pest, hat bekanntlich lange Zeit in Anspruch genommen. Zu kurz gekommene Künstler haben über Riberas Tätigkeit dabei boshafte Anekdoten verbreitet und vor allem gegen den Meister schwere Beschuldigungen erhoben, die aber nur für einige untergeordnete Neapolitaner Maler und Haudegen — in der Art Caravaggios — Geltung besitzen.

Auch hier gebührt Faraglia das Verdienst, der Wahrheit zum Recht verholfen zu haben.[1])

Dominichino, der vor allen andern an der Ausschmückung beteiligt war, hatte bei seinem Tod ein Altargemälde noch nicht ausgeführt: „Die Errettung des Heiligen aus dem Feuerofen". Ribera übernahm es dann, dieses Bild zu malen.

Zur Erklärung der dargestellten Szene diene folgendes:

Der Bischof Januarius von Benavent hatte den in Pozzuoli bereits gefangenen Sosius besucht. Das erfuhr der Statthalter Timotheus bei einer Reise in Nola. Januarius wurde in Haft genommen und aufgefordert, den Göttern zu opfern. Dies verweigerte der Bischof. Da ließ ihn der Statthalter in einen drei Tage lang geheizten feurigen Ofen bringen. Doch der Heilige ging unversehrt daraus hervor, während die aus dem Ofen schlagenden Flammen mehrere der Umstehenden schwer verletzten. Im Jahre 305 an einem unbekannten Tag wurde Januarius dann eine Meile östlich von Pozzuoli, „ad Sulphuratoriam" lautet die nähere Ortsbestimmung, enthauptet. (Acta Sanctorum, 19. September.)

[1]) Faraglia, Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro. Arch. stor. per le prov. Napol. X S. 449 ein Bericht über Riberas Bild: „1647. 16 settembre. A Giuseppe Ribera ducati 1000 a compimento di ducati 1400 per l' intero prezzo del quadro ad olio continente il miracolo fe nella fornace il glorioso S. Gennaro con patto che de più che valese detto quadro lo dona al detto glorioso Santo . ." Die in dem Aufsatz folgende Rechnung über das „Quadro del martirio di S. Gennaro" hat mit Riberas Bild gar nichts zu tun.

Rechts schreitet der jugendliche heilige Bischof vorwärts, der eben den Ofen verlassen hat, noch ringsum von Flammen umgeben. Die Hände auf die Brust gelegt, blickt er erhobenen Hauptes dankbar zum Himmel. Vor ihm eine wilde Flucht. Das Entsetzen überwiegt das Erstaunen: die Flammen drohen die Umstehenden zu ergreifen. Soldaten und Henker in Verzweiflung; der Hauptmann blickt voll Angst und Überraschung zugleich nach Januarius, entsetzt schreit er auf. Aus all den Fliehenden, die zum Teil zu Boden gestürzt sind, ragt rühmlich der Soldat in der Nähe des Hauptmanns hervor, der seine Genossen zum Standhalten auffordert, nicht gewillt, den Heiligen so ohne weiteres nun davonkommen zu lassen.

Links ragen Lanzen in das Bild hinein, die auf weitere Soldaten schließen lassen. Über dem Ganzen wölbt sich aber ein herrlicher blauer Himmel, und in den Lüften wiegen sich Englein in freudigem Reigen.

Der Heilige die große Vertikale, die dem Ganzen den nötigen Halt gibt. Sehr bezeichnend die Gesamtsilhouette der Komposition: ein Zickzack — ein Schrei.

Die Durchführung äußerst sorgfältig. Beim Heiligen selbst der wegrasierte Schnurrbart in der Farbangabe zu erkennen. Die Modellierung vorzüglich, namentlich der ausgestreckte Arm des einen Fliehenden.

Das Bild ist ganz hell in den Farben gehalten, das Feuer des Ofens spielt malerisch keine beherrschende Rolle, es ist nur Licht im Licht.

Dominici, der das Gemälde sehr ausführlich beschreibt, lobt es außerordentlich „. . . . le fisonomie proprie, e gli affetti e passioni dell' animo spiegate a maraviglia. In fine per ultima laude di così degna pittura basterà dire che non riceve pregiudizio dalle opere excellentissime dall' egregie Domenichini che le stanno al confronto“.[1])

Die letzte Bemerkung ist sehr richtig. Ja, man bedauert es fast, daß Ribera der künstlerische Sieg über Domenichino hier so leicht

[1]) Dominici 121—123. Unsinn natürlich seine Behauptung, erst durch dieses Bild sei die Aufmerksamkeit der Karthäuser von S. Martino auf Ribera gelenkt worden, die ihm als ersten Auftrag die Malereien der Bogenzwickeln hätten zukommen lassen.

gemacht ist. Die Werke des Bolognesen in der Kapelle zählen fast zu seinen schwächsten Leistungen, dazu sind sie stark gedunkelt und restauriert. Dominici erscheint hier im großen und ganzen als der Dunkelmaler!

Radiert ist Riberas Gemälde von Seb. Marcotti, Gaspar de Romer gewidmet. 13. Februar 1665. (Außerdem auch von Keyl gestochen.)

Aus dem Jahre 1647 stammt das Gemälde „Der Hohepriester Simeon mit dem Jesuskind auf dem Arm" im Besitz des Marquis of Bristol in Ickworth bei Bury St. Edmunds (Suffolk).[1])

Bez. unten auf einem Stein:

Jusepe de Ribera español *F*
1647

Halbfigurenbild. ($48^1/_2 \times 40$ inch.)

Der Hohepriester, ein ehrwürdiger Greis mit grauem Vollbart, trägt, ziemlich frontal gesehen, auf dem Haupt die goldene Mitra, über dem dunkelgrünen Unterkleid in einen braungelben, brokatartigen Mantel gehüllt, nach links aufblickend das nackte Knäblein auf einem weißen Tuch. Grauer Hintergrund. Kopf und Hände des Priesters sind besonders sorgfältig durchgeführt. Der aufblickende Christusknabe dem der Valencianer Hirtenanbetung sehr ähnlich; sehr hell, nur an den Konturen hellrot. Der Mantel pastos behandelt.

Das Gemälde ist nicht unerheblich restauriert, namentlich die Gewandpartien, und stark gefirnißt.

4.

Dem gleichen Jahre 1647 gehört der herrliche Andreaskopf, Prado 959, an (h. 0,76, br. 0,63, Abb. 50); bez.:

Jusepe de Ribera
1647.

Ein Greis mit weißem Bart und weißen Locken, dunklen, leuchtenden Augen, in einen einfachen schwarzen Rock gekleidet. De face gesehen, hält er in der erhobenen Rechten den Fisch an der Angelschnur.

[1]) Ausgestellt in den Exhib. of the Royal Academie 1875, 1891, 1901. Die Signatur wurde stets übersehen.

Gütig und mild, leise lächelnd, blickt uns der Greis an; ein königlicher Fischer. Man kann es wohl verstehen, wenn Justi vor diesem faszinierenden Alten den Namen „Masaniello“ ausrief. In der Tat, das ist ein Mann, der ein Volk führen kann, mag man ihn nun Apostel Andreas oder Masaniello nennen. Eine bezaubernde, höchst vornehme, fast einem jeden Südländer angeborene Liebenswürdigkeit besitzt dieser schlichte Mann ebenso wie eine ganz natürliche Hoheit. Daß er uns de face gegenübertritt, erhöht natürlich noch die Würde und Feierlichkeit des Bildes. Gemalt ist es äußerst pastos; alles groß gesehen.

5.

Und wie Ribera es hier erreicht hat, über das Modell hinauszukommen, dieser Gestalt aus dem Volk ein höheres geistiges Leben einzuflößen, so gelang ihm im folgenden Jahre sein bestes vornehmes Porträt: Die Radierung B. 14, darstellend den jungen D. Juan de Austria II. (Abb. 48.)

Der junge Prinz zu Roß; nach rechts galoppierend; in der ausgestreckten Rechten hält er den Kommandostab; das Gesicht in Dreiviertelansicht; die Locken fallen dem bartlosen Jüngling bis auf die Schultern herab. Im Hintergrund Neapel mit seinem schiffereichen Port.

Das Blatt ist sorgfältig in der Durchführung, aber doch sehr leicht behandelt. Auch in dieser Radierung verleugnet sich Riberas künstlerischer Grundsatz, dem er in den Bildern seiner Spätzeit folgt, nicht: Alles ganz hell wiederzugeben. So ist auch dieses Blatt duftig, silbrig schimmernd. Roß und Reiter schwimmen im Licht. Man ist versucht, hier von einer pointillistischen Radierung zu sprechen, so ist alles in kleine Strichlein und Punkte aufgelöst.

Bez. oben:

El S^{mo} Sr Don Juan de Austria

unten links

Jusepe de Riuera F.

1648.

Später in allen Teilen retuschiert. Der Kopf wurde in den Karls II. verwandelt und oben drei Engel zugefügt, von denen zwei über des Herrschers Haupt die Königskrone halten. Der dritte

rechts trägt das spanische Wappen. Das Koller des Herrschers ist reicher geziert, ebenso Satteldecke, Zügel und Gurt. Statt Kommandostab das Zepter. Die Schiffe nun bewimpelt. Aus 1648 ist 1670 gemacht worden. Ferner ist hinzugefügt:
CAROLUS II DEI GRATIA HISPANIARUM E INDIARUM REX.

Gaspar de Hollander excud. Antuerpia op de meer.

Ein Nachstich nach der ersten Fassung zeigt D. Juan mit leichtem Schnurrbart und „Fliege". Am Himmel Wolken. Der betr. Graveur arbeitete stark mit Kreuzlagen, sodaß alles dunkler getönt erscheint (mir nur das Exemplar des brit. Museums bekannt).

Von der Beliebtheit der Radierung zeigt auch das Gemälde im Kgl. Schloß zu Madrid, das Riberas Blatt getreulich wiedergibt (h. 3,08, br. 2,41, ausgestellt Madrid 1902, Exposicion Nacional de Retratos. Nr. 586).

6.

Vielleicht die vollendetste Aktfigur Riberas ist der „Eremit Paulus" vom Jahr 1649. (Prado 985, h. 1,43, br. 1,43, Abb. 49.) Bez.:

Jusepe de Ribera español Valenciano
F. 1649.

Der Heilige nach rechts gewandt am Boden liegend in seiner Höhle. Mit dem linken Unterarm sich auf einen Stein stützend, blickt er, leicht vorgebeugt, die Hände auf der Brust in stiller andächtiger Betrachtung auf den Totenkopf, der vor ihm am Boden liegt. Um den linken Unterarm der Rosenkranz geschlungen.

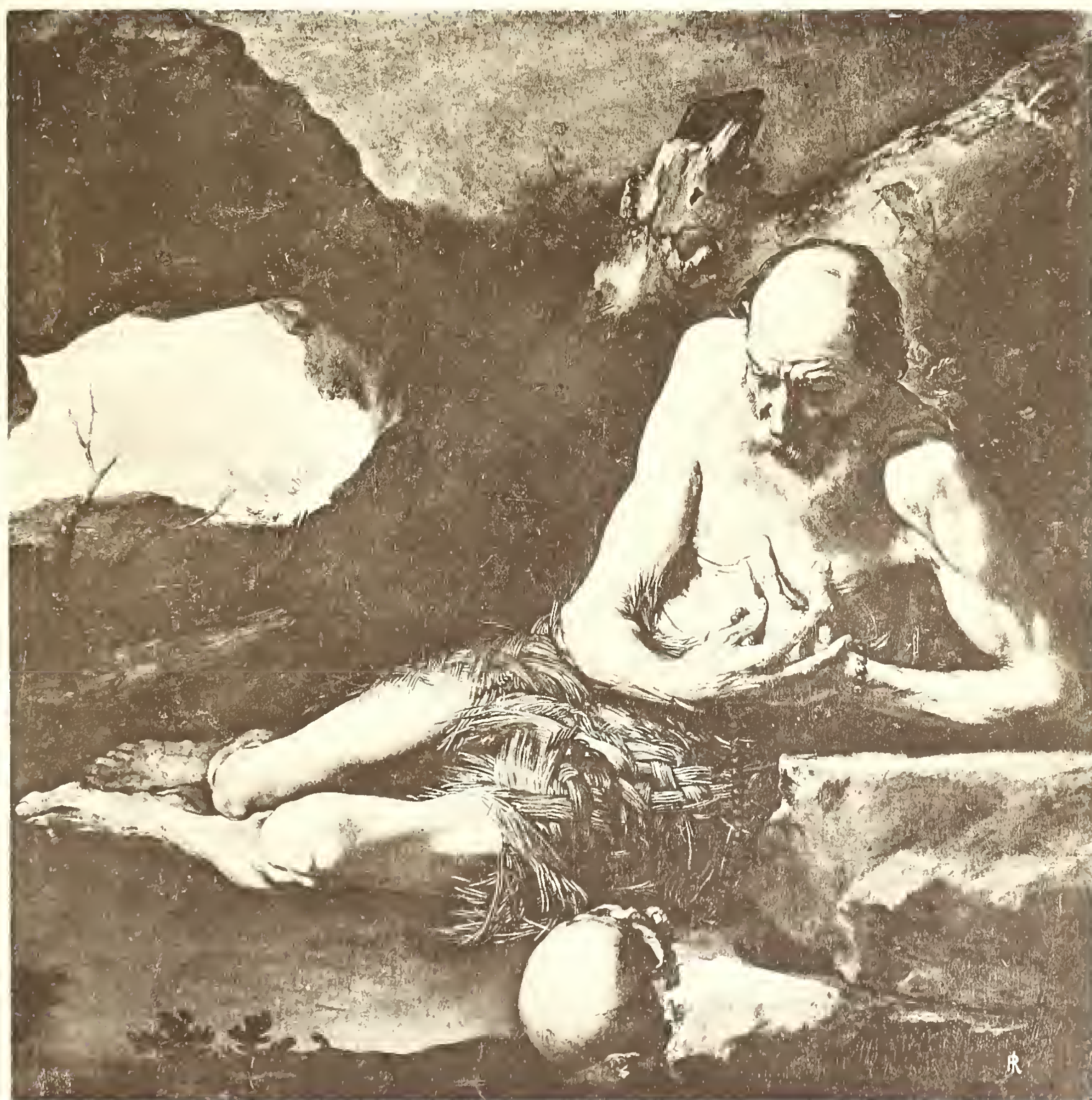
Das Gesicht, durch den Eifer der Gebetsübung leicht gerötet, ist ganz beschattet. Auf den vorderen Teil der Schädeldecke fällt das höchste Licht.

Alles von der größten Plastik. (Wie beispielsweise die Nase heraustritt!) Die Modellierung vollendet; die Angabe der Adern kann vorzüglicher nicht gedacht werden. Dabei alles leicht hingesetzt, fast duftig in der Technik, hell im Kolorit.

Der Heilige liegt vor einem mächtigen, ganz schräg stehenden Baumstamm, dessen Anbringung in der Höhle sich mehr aus künstlerischen Gründen rechtfertigen, als aus natürlichen erklären läßt.

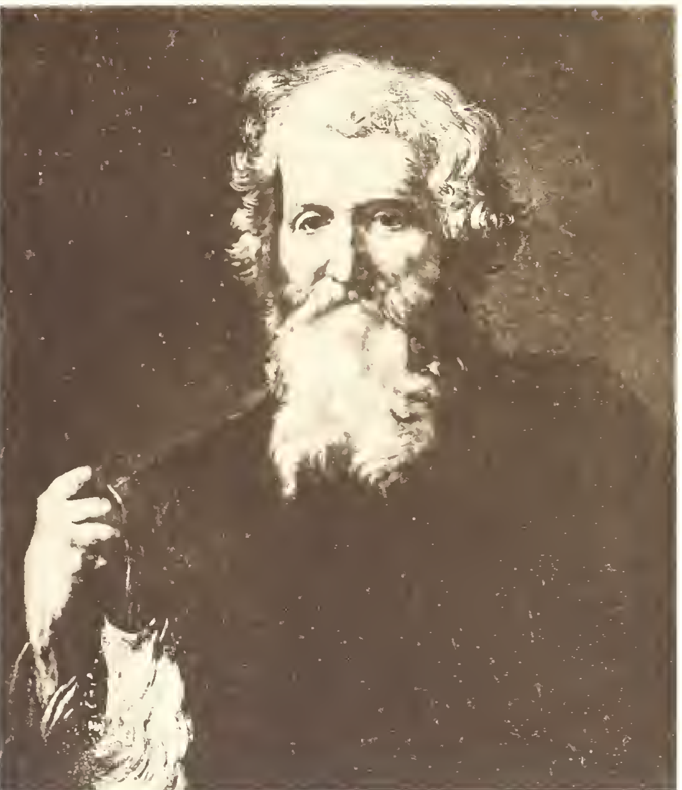


Abb. 48 D. JUAN DE AUSTRIA II



Phot. Anderson

Abb. 49 S. PAULUS EREMITA Madrid Prado



Phot. Anderson

Abb. 50 DER HL. ANDREAS Madrid Prado



Phot. Anderson

Abb. 51 DER HL. HIERONYMUS Madrid Prado

Er soll die Hauptrichtung der Komposition deutlich hervortreten lassen, den Heiligen in seiner Bewegung begleiten. Ganz leise klingt diese Schräge dann noch in jenem belaubten Baumstumpf in der Ferne rechts nach. Der nach rechts ansteigenden Diagonalen, die so kräftig betont ist, wirkt einzig jener dunkle Streifen an der Höhlenöffnung links oben entgegen. Nur hier erscheint die Höhle dunkel, sonst hat sie der Künstler ganz aufgehellt.

Eine alte, saubere Kopie — für ein wertvolles Original gehalten, 1840 gestohlen, später wieder zurückgebracht — das Bild unten am Altar Jesus Nazareno der Grenadiner Kathedrale. Eine weniger gute Kopie im Valencianer Museum aus der Sammlung D. E. Pons. Forés.

7.

Aus dem Jahr 1650 stammt ein Johannes der Täufer, London Apsleyhouse, bez.:

Jusepe de Ribera español
F. 1650.

In der Rechten hält er einen Rohrstab ausgestreckt, vom rechten Arm hängt ein großer roter Mantel herab. Die Linke weist auf das Lamm. Johannes herb, ein jugendlicher Held. Verborgene Glut. Schmaler kleiner Mund, spitzes kleines Kinn. Ein Schafpelz schmiegt sich an den Leib. Grund der ungeheure Baum.

Neben diesem „Hirten“ ist eines der bekanntesten Werke Riberas entstanden: die „Anbetung der Hirten“ im Louvre. (1721, h. 2,38, br. 1,79, Abb. 52), bez. rechts auf dem Stein:

Jusepe de Ribera español
Accademico romano
F. 1650.

Das Kindlein liegt auf einem weißen Tuch in der strohgefüllten Krippe; sein Blick wendet sich nach rechts zu den Hirten. Der vorderste im Profil, ein kräftiger dunkelhaariger Mann mit Vollbart; er kniet mit dem rechten Bein auf einem Felsblock. Seine Gewandung ist mit der größten Sorgfalt behandelt; über dem dunklen Unterkleid trägt er einen ärmellosen Rock aus Schafpelz. Eine

Büchse und einen Brotbeutel hat er umhängen. Mit gefalteten Händen blickt er in ruhiger Andacht zu dem Kind nieder.

Sein Genosse, mehr nach links etwas weiter hinten, de face, beugt sich leicht mit auf der Brust gekreuzten Armen nach vorn, gleichfalls zum Knaben blickend. Er trägt einen einfachen Rock und Mantel. Er scheint einige Jahre älter zu sein als der erste Hirt. Seine Stirne ist tiefgefurcht.

Hinter den beiden die Alte, uns anblickend. Zurückschauend hält sie über ihren Kopf einen Korb, wohl mit Eiern gefüllt. Der dritte Hirt, ein junger Mensch mit hellbraunen Augen, langem die Ohren bedeckenden Haar und noch ganz flaumigem Vollbart, tritt schüchtern von links heran, die Linke auf die Brust legend, mit der Rechten die Mütze lüftend, das einzige Mal, daß Ribera dieses alte bei den hl. drei Königen so oft angewandte Motiv benutzt. Auch er schaut zu dem Kinde.

Über dem Knäblein aber sehen wir die Mutter, die ihre Hände betend gefaltet hat und aus ihren großen ernsten dunklen Augen einen leicht schmerzlichen Blick zum Himmel richtet. Maria ist hier weniger groß geschaut als die herbe, ahnungsvolle noch halb als Kind erscheinende Valencianer Madonna. Sie ist um einen ganz geringen Grad sinnlicher, irdischer, einen hohen Zauber ausübend mit den großen Augen, der etwas langen, geraden Nase und dem kleinen, feingezeichneten Mund, dem schwarzen schlichten, in der Mitte gescheitelten Haar. Ihr blauer Mantel umhüllt ihren Kopf; er verleiht der ganzen Figur eine überaus würdige, ruhige Silhouette. Links ragt ein Eselskopf in das Bild hinein, zu Füßen des Kindes liegt ein totes Lämmchen. Die Szene spielt in einer Art Scheune, deren Dachansatz über dem jungen Hirten sichtbar wird.

Über die niedrige Mauerbrüstung aber sehen wir in die hügelige Ferne, wo der Künstler uns die Verkündigung an die Hirten schauen läßt: Hoch aus den Wolken kommt ein Engel herab, der zwei Hirten die Botschaft mitteilt; es vernimmt sie auch der dritte, der von rechts her vom Gebirge mit seiner Herde zu den beiden andern zieht.

Die Komposition ist gut durchdacht. Die Linienführung hebt



Braun & Clement

Abb. 52 DIE ANBETUNG DER HIRTEN Paris Louvre

Marias Kopf stark hervor. Hauptlinie die Diagonale, welche vom Kopf des Alten zu dem Marias niederführt; ihr wirkt eine andere entgegen, die von der Kappe des jungen Hirten über dessen Kopf gleichfalls zur Madonna geht. Die erste Schräge wird reich sekundiert: nach oben von der Silhouette der hügeligen Heide und der Holzstütze des Daches; unten ist in der Lage des Kindes auf die Diagonale Rücksicht genommen.

Die Alte hilft vortrefflich den Eindruck der Raumtiefe heben. Durch ihren Blick zieht sie das Auge des Beschauers nach dem Hintergrund, um es dann langsam wieder nach vorn zurückkehren zu lassen.

Nirgends sonst hat Ribera so viel Wert auf die täuschende Wiedergabe des Stofflichen gelegt wie hier. Der Schafpelzrock und das Lämmchen sind zum Greifen.

Doch die Hauptsache auch in diesem Bild die Behandlung des Lichtes. Seinem Grundsatz getreu vermied es der Künstler ein Nachtstück zu geben. Er läßt den Vorgang sich in einer lichten Scheune abspielen, deren Mauer nur bis zur halben Höhe des Gebäudes reicht. So kommt viel Licht und Luft in den Raum. Das Kind strahlt natürlich hellstes Licht aus, doch es ist nicht die einzige Lichtquelle. Vor allem wird Marias Antlitz von einem überirdisch leuchtenden Schein erhellt. Seine ganze Freude am warmen Licht zeigt der Maler aber doch erst in der Verkündigung an die Hirten. Die Hüter mit ihren Herden erscheinen uns in einem flimmernden Glanz, von einem leichten Lichtnebel umwogt.

Das Bild hat stets größte Anerkennung gefunden. Waagen bemerkte: „Der Meister hat sich in diesem trefflichen Bild selbst übertroffen. Im vollsten Licht genommen, ist die selbst im Ausdruck edlere Maria als meist, sowie das Kind von einer seltenen Klarheit, Zartheit und Sättigung des gelblichen Tones. Die Hirten, von gutartig-porträtmäßigem Charakter, sowie ein Zicklein und ein Lamm sind in allen Teilen mit genreartiger Ausführlichkeit meisterhaft gemalt, die Haltung des Ganzen endlich bewunderungswürdig"[1]).

[1]) Kunstwerke III. 511. Dominici erwähnt drei Hirtenanbetungen in Neapel: in der Sacristei des Gesù, von S. Maria de' P. P. Predicatori und der Pietà de' Turchini.

8.

Ein anderes großes Werk wurde im folgenden Jahre, 1651, nach langer Arbeit vollendet, die Apostelkommunion im Chor von S. Martino. (4,00×4,00, Abb. 53.) Riberas Meisterwerk.

Bezeichnet auf einem Zettel links unten:

Joseph de Ribera hispanus Valentinus
Academicus Romanus *F.* 1651.

Es ist wohl nicht ohne Bedeutung, daß Ribera sich auf den drei großen Spätwerken: Concepcion in Madrid, Januariuswunder und Apostelkommunion, nicht Jusepe de Ribera español, sondern Joseph de Ribera hispanus nennt. Man denkt unwillkürlich an den Albertus Dürer alemanus.

Seit Mai 1638 arbeitete Ribera an dem Gemälde, dessen Vollendung infolge der Ausführung anderer großer Aufträge und krankheitshalber sich bis 1651 hinzog. (Siehe Exkurs III.)

Der Vorgang spielt sich im Freien ab, vor einer links sichtbar werdenden Halle. (Ein großer Architekt scheint Ribera nicht gewesen zu sein: die Kreuzgewölbe sind von einer sehr bedenklichen Güte.) Christus teilt das Abendmahl aus. Stehend nach links gewandt in Dreiviertelansicht, reicht er mit der Rechten einem vor ihm knieenden Jünger, der die erhobenen Hände anbetend gefaltet hat, die Hostie; in der Linken hält er eine kleine Platte mit Hostien. Das Haupt Christi, von langen, dunklen Locken umwallt, ist von großer vornehmer Schönheit. Der Blick ganz Güte und Milde. Gekleidet ist er in ein langes rotes Gewand und in einen blauen Mantel.

Die Apostel sind frei über den Raum hin verteilt; Leute aus jedem Lebensalter. Man sieht sie geschildert in allen denkbaren Momenten der Gemütsverfassung: tief ergriffen Johannes, der rechts hinten, den Kopf in die Rechte geschmiegt — den rechten Arm mit dem Ellbogen auf den Tisch stützend — die Linke auf der Brust an der weißgedeckten Tafel sitzt. Er hat bereits den Leib des Herrn genossen.

Im Gegensatz zu ihm, dem ruhigen Jüngling, der leidenschaftliche Greis: Petrus, der sich in überströmendem Dankesgefühl Christus zu Füßen geworfen hat. (In der Stellung an die Magdalena



Phot. Brogi

Abb. 53 DIE COMMUNION DER APOSTEL Neapel S. Martino

der berühmten Pietà erinnernd; gekleidet in einen dunkelgrünen Rock und gelben Mantel.)

Und wieder ein neuer Kontrast. Diesem sich in den Staub werfenden Apostel entspricht auf der anderen Seite der Alte, der kniend im Vorgefühl der Gnade zum Himmel blickend die Arme ausbreitet.

Hinter ihm ein sinnender Mann, der die Rechte am Kinn hält, und schließlich jener halbträumerische Jünger, der, de face gesehen, in der Öffnung der Halle steht und uns anzublicken scheint. Aber noch ist die Fülle der Motive nicht erschöpft: Der ehrwürdige Greis hinter dem vor Christus knienden Bruder stehend, blickt erwartungsvoll zu dem Herrn. Im nächsten Augenblick wird er auf die Knie sinken, um gleichfalls die Hostie zu empfangen. Ein anderer Greis neben ihm hat nachdenklich den Blick zu Boden gesenkt.

Eine der schönsten Gestalten aber ist der kniende dunkelbärtige Mann neben Christus, der unseren Blick nach oben zu den Engeln lenkt. Das Gedämpfte in seinen Bewegungen, das fromme Erstaunen des Jüngers über die himmlische Erscheinung fesselt den Beschauer nächst Christus wohl am meisten. In leiser Überraschung hat er die Linke erhoben und schaut zu den Englein, die in langem Zug aus den himmlischen Regionen niedergeflogen kommen, der vorderste anbetend, die beiden folgenden sich umschlungen haltend.

Der blaue Himmel, den ein warmer goldner Schein überzogen hat, strahlt es über dem blau in der Ferne schimmernden Gebirge.

Der Beschauer soll vor dem Bild seine Andacht verrichten, eine heiligste Szene enthüllt sich vor den Augen des Gläubigen: Darauf weist der aufgezogene rote Vorhang, der oben und an der linken Seite sichtbar wird.

Die Komposition erscheint zuerst ganz frei, die Gestalten wie zufällig hier und dort aufgestellt. Und doch ist alles bis aufs kleinste abgezirkelt; es ist Riberas raffinierteste Komposition, einen anderen Ausdruck kann man dafür nicht finden.

Am leichtesten erkennbar die zentrale Anlage der größeren rechten Hälfte mit Christus als Mittelpunkt. Hauptlinie ist natürlich eine Diagonale: Sie führt von Christi Haupt über den Kopf des vor ihm Knienden zu dem zurückgesetzten Fuß dieses Apostels.

Mächtig wird diese Diagonale, einem musikalischen Thema gleich, von der großen Schräglinie aufgenommen, die von den Engeln über den Alten im Profil zu dem in Begeisterung Knienden führt. Sie klingt nach in dem Vorhang.

Dem Herabneigen der die Hostie reichenden Hand Christi wie überhaupt seiner ganzen sich leise vorbeugenden Bewegung entspricht das Sichherabsenken der Engel. So sind die beiden Diagonalen nicht willkürliche Kompositionslinien, sondern vom künstlerischen Standpunkt aus direkt gefordert. Die Gegendiagonale geht vom Kopf des Sinnenden über den des Begnadeten zu dem Petri. Will man noch weiter gehen, so darf man sagen, daß die Hauptgruppe in einer Pyramide aufgebaut ist, deren Spitze Christus und deren Fußpunkte der Kniende und Petrus bilden. (Eingeschaltet der aufblickende Jünger.)

Diese Gruppe hat nur eine niedrige Mauer als Hintergrund. Die andern werden durch die Halle mehr als Masse zusammengenommen.

Von dem leuchtenden Hintergrund sich abzuheben versuchen die Köpfe des nachdenklichen Greises, des Aufwärtsblickenden und der des Johannes. Doch es gelingt nur Christus allein. Die ihn umgebende Helle wirkt wie ein großer Glorienschein.

Reiflich ist abgewogen zwischen der Zahl der Knienden und Stehenden, zwischen Leidenschaftlichem und Gestilltem, so daß man als Gesamteindruck den einer hohen Würde, stillen Ergriffenheit und gefestigten Andacht erhält.

Keine Modellfiguren, wo jeder nur für sich lebt; nein, alle tiefdurchgeistigt, alle in Beziehung gebracht zu Christus, alle durchdrungen von der hohen Bedeutung des Augenblicks. Das schließt sie zusammen, das läßt das Ganze wie aus einem Guß erscheinen.

Man hat das Kolorit venezianisch gefunden, vielleicht fühlte man auch unbewußt, daß das Bild den Zauber venezianischer ganz geruhter Heiligenszenen ausübt, ja jener uns anblickende Apostel links wie auch der Kopf Christi scheinen fast einer „Santa Conversazione" zu entstammen!

Daß Ribera hier so licht und farbenfreudig ist, darf uns

nicht wundernehmen. Der Lichtmaler durfte mit gar keinem anderen Kolorit aufwarten.

Welch ein Weg von Ribaltas bedeutender Cena bis zu diesem Werk! Die Wirkung in beiden Fällen ähnlich, die Mittel aber ganz verschieden. Dort die geschlossene Zentralkomposition, eine dichtgedrängte Schar in geschlossenem Raum mit einseitiger Beleuchtung. Hier eine kunstvoll lose Verteilung über die Fläche draußen im Freien, wo überall frisches Tageslicht hindringt.

Dem Cicerone scheint hier Ribera „nicht auf der rechten Höhe zu stehen". (II. 3. 942. i.) Dominici, der das Bild sehr lobt, kann es doch dem Januarius gleichstellen. Die Farbe behagt ihm nicht. Vielleicht ist dies aber nur Schein, er benutzt die Gelegenheit zu einem Ausfall gegen den Künstler. „Perocchè egli mutò maniera credendo con la vaghezza del colorito far gran colpo contro gli emoli etc." Doch meint auch er schließlich, obwohl unvollendet sei es trotzdem sein bestes und vollkommenstes Werk.

9.

Aus dem Jahr 1651 stammen auch der hl. Hieronymus und der hl. Sebastian im Museo Nazionale von Neapel. Beide ebenfalls für die Karthäuser gemalt und mit 100 Dukaten bezahlt. 1806 kamen die Bilder aus der Certosa ins Museum.[1])

Sebastian (Inv. No. 83978, h. 1,21, br. 1,00, Abb. 54), bez.:

Jusepe de Ribera español

F 1651

bildet in gewissem Sinn das Gegenstück zu dem Paulus von 1649, indem er nämlich der vollendetste Jünglingsakt aus Riberas Spätzeit ist.

Der Abend naht; von zwei Pfeilen getroffen lehnt sich der Heilige an den schrägen Baumstamm, an den er gefesselt ist. Der letzte Augenblick, bevor er bewußtlos zusammenbricht. Doch er benutzt diesen letzten Moment der Klarheit noch, um Gott seine Festigkeit im Glauben und seine Zuversicht auf ihn zu beteuern. Den Kopf nach oben gerichtet, blickt er mit seinen großen Augen gen Himmel, während er die Rechte ergebungsvoll leicht in Rede-

[1]) Le Gallerie Italiane. V. 239.

weise ausgestreckt hat. Er scheint zu sagen: „Stets werde ich Dein sein!" Der linke Arm ist über seinem Haupt am Stamm befestigt, er hängt sozusagen im linken Handgelenk. Die physische Anstrengung des Heiligen spürt man sehr gut in den geblähten Nasenflügeln und dem leicht geöffneten Mund.

Sebastian ein kräftiger Jüngling; er trägt ein kleines Schnurrbärtchen, Fliege und schwachen Vollbart. Er ist bis auf das weiße Lendentuch, das noch rechts über einen morschen Stumpf gebreitet ist, nackt. Der Körper außerordentlich sorgsam modelliert. Bei der Arbeit mit dem feinhaarigen Pinsel wirkt auch die genaue Wiedergabe der Härchen in der Achselhöhle und auf der Brust keineswegs kleinlich.

Links sieht man in die dunkele Landschaft. Das Stämmchen, das links aufragt, wiederholt gleich einem Echo din Bewegung des Heiligen. In die steile Hauptdiagonale ist auch der Stumpf rechts eingestellt. Die Gegenlinien: der hoch gehobene rechte Unterarm und der Wolkenrand. Die einzigen Horizontalen sind die beiden Pfeile.

Die Leuchtkraft des Fleisches ist hier auf das denkbar höchste Maß gesteigert. Bernsteinfarben, in wärmstem Goldton strahlt der herrliche Jünglingskörper aus der Dämmerung hervor.

„Spätestes mit Liebe gemaltes Bild" nennt es Burckhardt[1]).

Dieses Gemälde hat jenem süßlichen Werk eines Nachahmers zum Vorbild gedient, das jetzt in der Augsburger Galerie (407) hängt. Den Augen des Heiligen entperlen zwei große Tränen; die Farbe des — sehr mäßig gemalten — Lendentuches bleu mourant. Diesem ähnlich die flaue Nachahmung des Budapester Museums 662[2]).

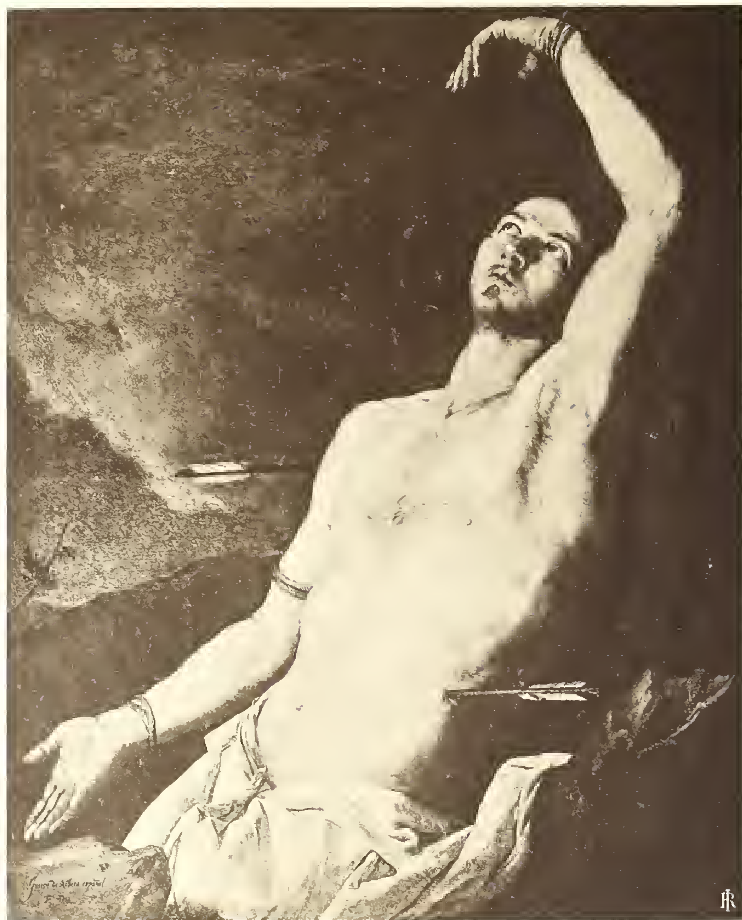
Von Riberas Hand jedoch rührt das Kniestück, Prado 933, (h. 1,27, br. 1,00, Abb. 55) her, das wie eine Vorstudie zu dem Neapolitaner Bild anmutet. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Gemälden liegt aber im Kolorit, indem nämlich das Madrider Bild ganz licht gehalten ist.

[1]) Cicerone II. 3. 930. g. [2]) Eine Sebastiansmarter Riberas befand sich noch in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts bei den Nonnen des hl. Pasqual zu Madrid.



Phot. Anderson

Abb. 54 DER HL. SEBASTIAN Madrid Prado



Phot. Brogi

Abb. 55 DER HL. SEBASTIAN Neapel Museo Nazionale

Dieses wie die breite, duftige Behandlung (z. B. auch des Laubes) weist schon allein auf Riberas letzte Lebensjahre als Entstehungszeit hin.

Der Heilige steht fest auf der Erde, von einem drohenden Zusammenbrechen ist nichts zu merken. Er ist mehr frontal gesehen als der Neapolitaner Sebastian. Seine Linke gesenkt, die Hand selbst nicht sichtbar. Die Rechte über dem Kopf wie in Neapel am Baum befestigt. Der völlig bartlose Heilige hat das Haupt erhoben und blickt — mit leicht geöffnetem Mund, die Zähne hier nicht wie in Neapel sichtbar — zum Himmel. Etwas Klagendes liegt in seinem Ausdruck. Ein Pfeil ist durch den rechten Oberarm gedrungen, der nun gleichsam an den Stamm angeheftet erscheint. Ein zweiter Pfeil traf ihn in die linke Hüfte. In dem links sichtbar werdenden großen Stumpf stecken zwei weitere Geschosse.

Ganz unten ist eine hügelige Landschaft angedeutet. Sonst bildet ein blauer mit dünnen gelben Wölckchen überzogener Himmel den Hintergrund.

Der Neapolitaner Sebastian besitzt, wie schon gesagt, einen Gefährten in dem „Hieronymus in Medidation" (Kniestück. Invent. No. 83980, h. 1,25, br. 1,00, Abb. 38), bez.:

Jusepe de Ribera español
F. 1651

Nicht ein kraftstrotzender, aufgeregter, derber Greis blickt aus diesem Bild, nein, ein feiner, alter Gelehrter mit höchst durchgeistigen Zügen, mit einer Künstlermähne und langem weißem Bart schaut sinnend in die Ferne. Der hohe Mann sitzt an einem Holztisch, auf dem Bücher und ein Schädel liegen, in der Linken ein Pergament haltend, in der Rechten die Feder. Er hat die Arbeit unterbrochen und denkt über etwas nach.

Bekleidet ist er nur mit einem roten Mantel, der linke Schulter und Brust freiläßt. Der lange Bart wirft einen kräftigen Schatten auf die Brust. Der Heilige sitzt ein wenig vorgeneigt. Seiner Bewegung wirkt der Baumstamm entgegen, der links in das Bild hineinragt.

Das Gemälde ist schlecht erhalten, viele malerische Feinheiten sind verloren gegangen. Jedoch besteht der Hauptwert dieses Werkes

ja nicht so sehr im Kolorit als in der geistigen Vertiefung dieser Lieblingsgestalt des Künstlers.

In der Petersburger Eremitage (332) ebenfalls ein Hieronymus aus dem Jahre 1651. Die Jahreszahl steht auf dem Deckel des Buches, das der Heilige in der Hand hält (h. 2,00, br. 1,49).

Der Heilige, unter einem Baum auf einem Stein sitzend, liest in einem Folianten. Bekleidet mit einem roten Mantel. Hier auch der schlafende Löwe sichtbar. Totenkopf, Bücher. Ein Holzkreuz ragt gegen den blauen Himmel.

Am Ende dieser langen Reihe steht der Hieronymus von 1652 im Prado; ein Abschluß, wie er glänzender nicht gedacht werden kann.

Prado 996 (h. 0,77, br. 0,71, Brustbild, Abb. 51), bez.:

Jusepe de
Ribera
español
F. 1652.

Das Gemälde macht den Eindruck, als habe es der Meister bei seinem Tod unvollendet auf der Staffelei zurückgelassen, so pastos, so kühn, so frisch, so „naß“ wirkt es. Keine wilde Leidenschaft mehr, kein Aufwerfen des Kopfes, kein Recken von Armen, kein Spreizen von Beinen — alles ganz gestillt — ganz ruhig. Nur die Augen reden; aber welche Augen! Wie sie leuchten, wie voll und offen, wie gläubig sie zum Himmel emporschauen! Die Modellierung vollendet. Man betrachte nur die rechte Hand, die den Stein hält, oder die linke, die mit festem Griff das Holzkreuz umspannt.

Der letzten Zeit des Künstlers gehört endlich noch der „Klumpfuß“ im Louvre an. (Sammlung La Caze 1725, h. 1,61, br. 0,92, Abb. 56), bez.

Jusepe de Ribera espanol
F. 1652.

Lefort las die Zahl 1642.[1]) In der Tat ist man zunächst ver-

[1]) Gaz. des Beaux-Arts 1882. 40 ff. „Ribera et son tableau du Pied-Bot au Louvre.“ Raimondo Diosdado erwähnt in seinen ‚Osservazioni sulla Patria del pitore Gius. de Ribera.‘ Antologia Romana 1796 (XXII) p. 321 bei Cav. Azaro, bevollmächtigtem spanischen



Abb. 56 DER KLUMPFUSS Paris Louvre

sucht, die 5 als 4 zu lesen, jedoch ist bei näherem Zusehen die große untere Schleife der 5 deutlich zu erkennen. Aber selbst wenn dem nicht so wäre, weist das Bild rein künstlerisch auf Riberas reifste Periode. Soll vielleicht der Text des Zettels, den uns der grinsende Betteljunge zeigt, auf die damalige wirtschaftliche Verlegenheit des Meisters hinweisen?

DA MIHI ELIMOSINAM PROPTER AMOREM DEI.

Es wäre ein grimmiger Witz.

Ein lachendes Elend, wie es der Reisende im Süden täglich dutzendmal findet. Dreiviertel nach rechts gewandt in seinem nicht einmal übermäßig zerlumpten Rock und in der kurzen Hose — auch den sonst hier so seltenen Luxus eines Hemdes leistet er sich! —, barfüßig natürlich, blickt uns der Betteljunge, seine schadhaften Zähne bleckend, mit vergnügtem Grinsen an. Die Krücke hat er links geschultert, in der linken Hand hält er außerdem noch den erwähnten Zettel. Die Rechte faßt den Mantel, den er zusammengerollt um die Hüften trägt.

In der Ferne duftige Bäume und Gebirge. Der Knabe ist vollkommen gegen das Licht gestellt. Vollstes Plein-air. Das ist der Abschiedsgruß des „in Marterszenen schwelgenden, finsteren" Ribera.

Vor ihm wollen wir nicht nur „propter amorem dei" uns verneigen, wir kommen aus eigenem Antrieb, um diesem ernsten Künstler unsere Achtung zu beweisen, der stets ein denkender Mensch gewesen ist, erfüllt von tiefster Religiosität gegen Gott und die heilige Kunst.

Minister beim heiligen Stuhl ein Gemälde Riberas, das einen Bettler darstellt. In der Rechten hält er ein Stück Papier, auf dem zu lesen ist

V. Señor mio compatisca la ve
cciaya C- le cative estrade
Jusepe de Rebera (sic!) Espa
ñol Valenciano
1640 *F.*

Ein Stich „Winstanley fecit 1729" gibt diesen Bettler wieder, jedoch als im Besitz von Lord Derby befindlich (h. ped 2. pol. 6. br. ped 2. pol. 1.) Der Name „Ribera" hier richtig geschrieben.

IV. RIBERAS KUNST.
SCHULE UND EINFLUSS.

Ribera ist wohl der universalste aller spanischen Meister. Kein Gebiet, das er nicht gepflegt hätte. Er malte Bilder religiösen Inhalts: Szenen aus dem Alten Testament, vor allem aus der Geschichte Jakobs, Szenen aus dem Neuen Testament, in erster Linie natürlich aus dem Leben und Leiden Christi; den Gemälden dieser Art folgen die der Concepcionen, Wunderszenen, Martyrien, Apostel und Eremiten. Daneben behandelt er Stoffe der Antike: Marsyas und Apoll, Venus und Adonis, Laokoon, Cato, griechische Philosophen. Er pflegt das Porträt: Sein Selbstbildnis, das Porträt Gambazos, Montereys, D. Juans de Austria, eines Neapolitaner Musikers. Die Betteljungenbilder zeigen seinen Sinn für die Genremalerei. Den Tiermaler lassen uns Bilder wie der „Silen", „Jakob bei seiner Herde", die Pariser „Hirtenanbetung" schätzen; den Stillebenmeister zeigt uns vor allem der „Jakobssegen".

Reine Landschaftsbilder von Riberas Hand sind uns nicht bekannt. Wie er aber die Landschaft tektonisch wie inhaltlich mit dem dargestellten Gegenstand zu verknüpfen, zu verschmelzen wußte, können wir aus einer großen Reihe seiner Werke erkennen. Anzufangen mit den Hieronymusradierungen; dann die „Klage um Adonis", „Jakobs Traum" usw.

(Darstellungen von Neapel gibt er mehrfach; so auf der „Extase der hl. Magdalena", dem „hl. Januarius" in Salamanca, dem „D. Juan de Austria".)

Daß Martyrienbilder und Darstellungen des hl. Hieronymus uns so oft bei Ribera begegnen, darf uns nicht wundernehmen. In jener Zeit raffte sich die Kirche wieder auf und suchte die schlaff gewordenen Gläubigen zu neuem frommem Eifer anzuspornen. Was konnte da besser dazu beitragen, die Wankenden im Glauben zu stützen und neue Opferfreudigkeit zu erwecken, als dieser Hinweis auf die alten Märtyrer und Asketen, die heiligen Säulen der Kirche?

Solches auf dem Gebiet der Malerei zu schaffen, war niemand geeigneter als ein Spanier. Wohl hatte im Norden der genialere

Rubens die gleiche Aufgabe in die Hand genommen. Doch geht ihm, dem heiteren Vlämen, ganz das Finstere, Fanatische ab, das dem Valencianer angeboren erscheint, und die leidenschaftliche Erregung findet oft nur in grandiosen Bewegungen, geschickt arangierten Massen, in herkulisch gebauten Körpern ihren Ausdruck, wo weniger psychische Kraft zum Vorschein kommt als physische, die jedoch zum größten Teil nutzlos verpufft.

Im Anfang glaubte auch Ribera seine Heiligen durch großen physischen Aufwand allein schon bedeutend machen zu können. Bald jedoch erkannte er seinen Irrtum und suchte zu einer immer größeren Verinnerlichung zu gelangen.

Die Vorliebe für derbe, ja oft häßliche Formen zeigt sich in der ganzen ersten Periode des Künstlers: der sehnige, feste, abgehärtete Greis Hieronymus oder Andreas; der schwammige Silen, jene scheußlichen Kerle mit den Warzen und Drüsen. Daneben aber von Anfang an ein feines Verständnis für die schönen Formen eines Jünglingskörpers: der Ephebe auf dem Silensbild, Sebastian, Laurentius, Apoll. Am vollendetsten aber der Christus der Pietà von S. Martino. Auch die Kindergestalten von den ersten Werken an den Beschauer durch ihre Formschönheit anziehend. (Ignaziusgeschichten, Ekstase der Magdalena, Concepcion Salamanca usw.)

Mit der Zeit kam er auch zu einer immer größeren Veredelung der greisen Gestalt. Es mag dies zum guten Teil zusammenhängen mit dem Fortschritt seiner Technik, die mit der steigenden Monumentalität Hand in Hand geht. Er sieht in seinen späteren Jahren alles größer, schlichter, ohne dabei die Gründlichkeit der Modellierung und die Genauigkeit, die Sauberkeit der Zeichnung zu verlieren, die von Anfang an allgemeine Bewunderung erregten. Der reife Meister modelliert viel mehr mit Licht und Schatten als nur mit dem feinhaarigen Pinsel, durch dessen Führung er höchst virtuos die Formen zu bilden verstand.

Greise, Männer, Jünglinge und Knaben besitzen alle etwas Herbes in ihren Formen. Riberas Gestalten sind die denkbar männlichsten. Die Putten, in der Bildung von Correggio angeregt, sind wie bei Ribalta feste Bürschlein. Dem Sebastian fehlt jede Bologneser Weich-

heit und Hieronymus, Petrus, Bartholomäus zeigen nicht wie die alten Heiligen Domenichinos einen dem Verfall zuneigenden Körper.

Daß Ribera bei alledem den Zauber der Kinderwelt ebenso gut kennt, wie der große Meister von Parma, beweist ja vor allem die Concepcion von Salamanca.

Was vom männlichen Akt gesagt wurde, gilt auch vom weiblichen. Wie beim hl. Hieronymus reizte den Künstler bei der Maria Egyptiaca die Darstellung eines alt gewordenen, aber noch nervigen, durch Entbehrungen gestählten Körpers. Gerade bei den weiblichen Gestalten zeigt sich Riberas große Herbheit. Man betrachte nur seine Magdalena, seine Agnes, seine Maria. Durch diese eigenartige Strenge erreichte er aber etwas, was kein anderer in gleich überzeugender Weise auszudrücken verstand: die Wiedergabe der keuschen Jungfrau. Nicht das Kind, wie bei Murillo, ist sein Modell, sondern — an Praxiteles gemahnend — das heranreifende Mädchen. Dadurch wirkt er schlagender als jeder andere. Ein weiblicher Vollakt fehlt im Oeuvre des Künstlers. Bereits Justi ist die Scheu der Spanier vor der Darstellung des weiblichen Aktes aufgefallen, und mit Recht bemerkt er, daß Velasquez der einzige unter den früheren Spaniern ist, der sich an die Teufelin Venus gewagt hat[1]). Riberas Venus ist völlig bekleidet und seine hl. Agnes hat sich in ihren Goldhaarmantel gehüllt.

Riberas Frauen sind echte Spanierinnen mit großen dunklen Augen, goldblondem oder tiefschwarzem reichlockigem Haar, feiner schmaler Nase, kleinem Mund, etwas langem dünnem Hals, zarten, fast zerbrechlichen, langen Fingern. Diese Hände! Die Behandlung der Hände ist ja stets bei Ribera meisterhaft. Aber hier ist es mehr als reines Virtuosentum. Die ganze Sensibilität des Barocco, alles Vornehme, Graziöse, Elegante jener Zeit kann man aus diesen Händen entnehmen; aus ihnen kann man sich die ganze übrige Gestalt aufbauen, so sind sie bis in die Spitzen der Finger hinein von dem Leben durchglüht, von der Erregung durchbebt, die die Heilige erfüllt.

Daß bei all der Strenge eine hohe lautere Schönheit erreicht wird, beweist mehr als ein Beispiel. Der junge Johannes (Prado),

[1]) Justi, Velasquez II, 238.

Apoll, Christus (Pietà S. Martino), Paulus (Vitoria), Andreas von 1647, Magdalena (Prado 980), Maria (Anbetung Valencia), Agnes, Katharina und Maria (Verlobung der hl. Katharina).

Aber ob auch seine Gestalten schön oder weniger schön erscheinen, niemals wirken sie leer. Sein Petrus und Hieronymus von 1622 ist ebenso von Leidenschaft geschüttelt wie jener Andreas, der den Zeus verschmäht, wie Bartholomäus, der den Opfertod erleidet. Wie wirkt der Paulus von 1637 in seiner latenten Kraft, der Elias von S. Martino mit seinem verhaltenen Feuer. Und nicht weniger eindringlich die späten Gestalten: in dem stillen Leuchten der Augen seines Andreas von 1647 liegt ebenso die Siegesgewißheit des Apostels wie in denen des Hieronymus von 1652 das Vertrauen des gläubigen Büssers auf die Gnade des Himmels. Seine Magdalena, die sich über des Herren Füße wirft, ist nicht weniger erschüttert als Petrus, der sich (in der Apostelcommunion) von dem Gefühl der Gnade und des eignen Unwerts überwältigt Christus zu Füßen gestürzt hat. Wie verschieden der Aufblick zum Himmel. Maria in banger Ahnung, Magdalena in sichrer Hoffnung auf Vergebung, Agnes in fester Zuversicht und Dank für des Himmels Güte zugleich. Wie rührend die Freude des Erkennens bei dem erblindeten Isaak, wie ergreifend der trostlose Schmerz Mariens (S. Martino); wie bescheiden und respektvoll die anbetenden Hirten, wie jubelnd und ausgelassen die Kinderschar der Concepcion.

Hier offenbart sich etwas mehr als ein Talent. Eigenartig dazu noch der grimme Humor; der lachende Henkergehilfe, Archimedes, der Bettelknabe des Louvre seien als Hauptvertreter genannt. Man denkt manchmal an Filippo Neri den Jesuitenheiligen aus Neapel mit dem krausen Humor.

Ribera der nüchterne Realist und Poet zugleich. Nur ihm konnte jene Mischung von Übersinnlichem und Irdischem gelingen, nur ihm sich der spanische Wunderhimmel erschließen und daneben das Auge für das derbe, volkstümliche offenbleiben, ihm, dem Landsmann des Ignatius von Loyola, bei dem sich in gleicher Weise der Hang zum Übersinnlichen mit dem sicheren Blick für das praktische Leben wunderbar vereinigt hatte.

Vergleicht man die „idealen“ Bolognesen mit dem „Natura-

listen“ Ribera, so ist man oft versucht, die Beiworte zu tauschen. In der Grablegung Annibale Carraccis in Palermo ist keine Gestalt ideal; Marias Schmerz wirkt als Grimasse. Mit auffälliger Liebe das Körbchen mit Seilen im Vordergrund behandelt. Der Bethlehemitische Kindermord Annibales in München ist höchst roh und wild. Wichtig war dem Künstler die Verkürzung des einen Kindes vorn am Boden. Lodovicos Carraccis Grablegung in München weder in der Anlage noch im Ausdruck tief. Die Verkürzung der Leiche war die Hauptsache. Wie sich der Mann hinten mit der Laterne zu schaffen macht! Um Christus kümmert sich im Grunde niemand. In Domenichinos Hirtenstück (Dulwich) fesselt den Beschauer die große Gestalt des Dudelsackspielers weit mehr als alles andere. Dies eine ganz kleine Auslese von Beispielen.

Riberas monumentaler Stil, der in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre einsetzt, zeitigte natürlich auch einen idealen Typus. Er begegnet uns zuerst im Paulus von 1637 und tritt uns zuletzt, diesem ganz ähnlich aber noch edler im Christus der Apostelcommunion entgegen.

Daneben gehört Ribera zu den ersten Meistern der „Ausdruckshalbfigur“. Sein büßender Hieronymus und sein ergebungsvoll leidender Sebastian, beide frei von jeglicher Sentimentalität, gehören zum allerbesten, was der Barock in dieser Gattung hervorgebracht hat.

Ebenso sorgfältig wie die Modellierung des menschlichen Körpers ist auch die Behandlung des Gewandes. Gerade hier zeigt sich der strenge Zeichner Ribera, der nichts von dem leichtsinnigen Geschmier vieler, oder besser gesagt, der meisten Genossen wissen will. Scharf, klar und sicher ist er in der Faltengebung, die zuweilen fast ans harte, brüchige streift.

Auf die fein abgewogene Komposition Riberas wurde schon oft hingewiesen. Sie ist des Meisters größte italienische Errungenschaft. Der kunstvolle, rhythmisch gegliederte Bau nicht nur der Architektur sondern auch der Gemälde verursachte den Spaniern ähnliche Mühe wie den Deutschen. Nur Italien konnte dem Künstler die Geheimnisse der Tektonik enthüllen, nur Italien ihm offenbaren, worin in letzter Linie die Harmonie eines Kunstwerks bestehe. Und

Italien hat es ihn auch wirklich gelehrt. Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, daß Riberas Kompositionen die italienischsten jener Zeit sind. Nicht nur daß alles sorgsam berechnet ist, sie zeigen auch echt italienische Einfachheit und Größe. Den Bolognesen mangelt diese Ökonomie oft in bedenklicher Weise. Ihre Bilder sind nicht selten unheimlich vollgepfropft mit Menschen und Tieren; man denke z. B. an Domenichinos Madonna del Rosario (Bologna) oder an seine Sebastiansmarter (Rom S. M. d. Angeli).

Der Ausgangspunkt für ihn ist, wie für so viele andere, Correggios Kompositonsweise (Scodellamadonna in Parma): Die Diagonale im Hochbild die Hauptlinie. Jedoch ist natürlich das Hochbild nicht das ausschließliche Format. Mit feinem Gefühl wendet der Künstler bei Scenen wie dem „Silen“, dem ruhenden Einsiedler Paulus das Breitformat an mit einer sanften Diagonalen als Hauptachse. Die Hauptfigur holt er oft dadurch heraus, daß er sie in den Schnittpunkt zweier Diagonalen setzt, die sich nach der Mitte zu senken (Hieronymus Rad. v. 1622, Pietà S. Martino, Verlobung der hl. Katharina u. s. w.) oder er setzt sie in eigentümliche Beziehung zu dem sie umgebenden Licht. (Maria in der Concepcion von 1641 allein im Lichtkreis schwebend, Christuskopf in der Kommunion, der sich allein gegen den Himmel voll abhebt.)

In der Wahrung der Massenkontinuität, wo keine Gestalt aus dem Ganzen herausgenommen werden kann, jede nur im Zusammenhang mit den anderen seine Bedeutung besitzt, zeigt sich der echte Barockkünstler. In der Kunst macht sich da derselbe Geist bemerkbar, der im religiösen Leben jener Zeit, vor allem in der Gesellschaft Jesu herrscht: Der einzelne ist nichts, er ist nur Glied eines Ganzen, und erst dieses Ganze besitzt Bedeutung.

Die Landschaft dient Ribera in ihren Elementen dazu, die Hauptbewegung kräftig zu unterstützen: die Hügel- oder Höhlensilhouette, der Baumstumpf. Ebenso wie Dürer hat auch Ribera den Wert der Lanzen in der Komposition erkannt und alles, was Waldmann[1]) für Dürer nachgewiesen hat, kann man auch bei Ribera finden (Bartholomäusmarter, Radierung wie Gemälde, Samson, Januarius u. a.).

[1]) Waldmann, „Lanzen, Fahnen und Stangen bei Dürer.“ 1906.

Über das kühne Wagnis mit Licht- und Schattenflächen das Bildgerüst aufzubauen, wurde an der betreffenden Stelle („Der Gnadenstuhl in den Wolken") schon eingehend gehandelt.

Bei einem tenebroso war Ribera in die Lehre gegangen. Von ihm hatte er das rötliche Kolorit. Daß er es so schwer überwand, kam zum Teil wie bei Poussin und anderen von der noch nicht erlangten Sicherheit, mit dem neu aufgekommenen Bolusgrund zu arbeiten. Mit der Zeit wird Ribera immer lichter; die Schatten hellen sich mehr und mehr auf, das durchscheinende Rot (Finger, Engelsköpfe) bekommt eine lichtere Frische, die Körper erhalten eine von Jahr zu Jahr wachsende Leuchtkraft: bernsteinfarben funkeln sie dann in warmem, goldenem Licht.

Von einer Lieblingsfarbe kann man nicht gut reden. Der Maler freute sich des tiefen klaren Blau des neapolitaner Himmels, der goldenen Wölkchen, die Schiffchen gleich den Himmelsozean durchqueren; sehr gerne verwendet er den Purpur: Mantel Apollos, Gott Vaters, Bett Isaaks (Draperie und seidene Decke), Vorhang beim Kommunionsbild.

Ribera galt zu seiner Zeit als einer der bedeutendsten Koloristen, vor allem in Spanien „Y ahora tiene el primado en pié en la práctica de los colores Jusepe de Rivera llamado en Italia el Españoleto" sagt Pacheco, der Schwiegervater des Velasquez, von ihm [1]).

Riberas Entwicklung steht nicht außerhalb jeden Zusammenhangs, sie geht vielmehr parallel mit der eines Rembrandt, Hals, Velasquez. Zeitlich wie innerlich.

Wie die beiden ersten Jahrzehnte des Cinquecento, so werden die vierziger und fünfziger Jahre des Seicento zu einem Höhepunkt der Malerei aller Zeiten, ja man kann sagen zum Gipfel der Malkunst überhaupt. Es sind die Jahre der großzügigsten Malerei, des Triumphes der malerischen Anschauungsweise. Alle die genannten Meister erlangen im Lauf der dreißiger Jahre ihre innere Befreiung; sie werden von da an in ihrer Malkunst nicht nur pastoser, monumentaler, sondern auch in ihrer Auffassung ernster, schlichter, vornehmer. Hals lärmt nicht mehr so ausgelassen, der Humor des

[1]) Arte de la Pintura. Herausg. von Villaamil. Madrid 1866. S. 84.

alternden Mannes ist nicht bloße Lustigkeit, es liegt etwas Bitteres darin, das ihm erst die Größe gibt; aus dem lauten, gar oft posierenden, derben Rembrandt wird ein ruhiger, denkender Künstler, der nichts nach Gunst und Beifall des großen Haufens fragt, sondern still nur sich und seiner Kunst lebt. Und aus Velasquez wird in jenen Jahren der große Menschenkenner und Beherrscher des Tageslichts. Es gelingt ihm das Porträt aller Porträts, sein Innocenz X von 1649, zu der Zeit wo sein Landsmann Ribera das Reiterporträt des jungen Don Juan, den hl. Andreas von 1647 und die Apostelkommunion schuf. Ribera starb als erster aus der Reihe hinweg. Ob er noch höher hätte steigen können?

2.

Ein solch ernster, in sich gekehrter Mann, ein so tief schürfender, mit größter Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt arbeitender Künstler konnte in jenem rasch und leicht schaffenden Zeitalter keine eigentlichen Schüler hinterlassen. Nur Nachahmer. Von ihnen allen gilt das fa presto eines Giordano, für sie wie die ganze Neapolitaner Kunstwelt, in der sich Ribera wie ein Mensch aus der guten alten Renaissance ausnimmt.

Der genialste Nachahmer, Lucca Giordano, der auch auf Riberas Namen Bilder fälschen durfte, mag als Beispiel für all die kleineren dienen. Er zeigt uns, was die damalige Welt an Ribera bewunderte, was sie als seine schöpferische Tat ansah. Man kann es sich wohl denken. Es ist mehr das äußerliche: Hieronymus oder Petrus, der Greis, der noch von mächtigem Leben durchpulst ist; der Charakterkopf: die „Philosophen"; die Marterbilder: der geschundene Bartholomäus. Nur daß in der Nachahmung die Tiefe der Charakteristik, die Gediegenheit der Zeichnung, die Sorgfalt der Ausführung fehlt.

Jedoch kam auch für Giordano die Stunde der Einsicht, daß er doch mehr vermöge als berühmte Meister nachzuahmen. Er wurde ein Eigener, der koloristisch denselben Weg ging wie Poussin, der aus einer schwer rot-blaugrauen Färbung zu lichten Tönen gelangte, für den gleich Poussin und Tiepolo Blau und Gelb Lieblingsfarben wurden. Wer den reifen Giordano kennen lernen will, muß sich an das grandiose, stark an Tiepolo gemahnende Fresco in der

großen Sakristei der Toledaner Kathedrale halten: Das Wunder des Hl. Ildelfonso. Belehrend ist auch das Berliner „Parisurteil."

Über den Werkstattbetrieb bei Ribera teilt uns Dominici einiges mit. Der Vater Giordanos, Antonio, copierte die Antoniusbilder des Meisters, die dann von diesem nochmals übergangen wurden („ritoccati par il maestro"). Für die Verbreitung der Halbfigurenbilder von Philosophen und hl. Hieronymi habe D. Gio. Dó gesorgt. „nel maneggio del colore e nel girar dell'impasto eran tutt' uno." Ein weiterer Gehilfe war Bartolomeo Passante „che il maestro molto l'adoperava nelle molte richieste de sue pitture"; vor allem für die Gemälde, die in fremde Länder geschickt wurden. Auch der Schlachtenmaler Aniello Falcone wird unter Riberas Schülern genannt.

Unrichtig wohl Dominicis Mitteilung, daß Andrea Vacarro direkt bei Ribera gelernt habe. Der Künstler schlug mehr die Wege Stanzionis ein; Riberas Einfluß konnte er sich natürlich nicht entziehen. (Am meisten bemerkbar in der jüngst in das Wiener Hofmuseum gelangten „Hirtenanbetung.") Riberas bedeutendster Schüler war vielleicht Salvatore Rosa, der am meisten etwas von des Meisters Kraft und Leidenschaft zeigt. Namentlich der Radierer Rosa ist von Ribera angeregt worden.

Daß die Bolognesen nicht nur von Carravaggio, sondern auch von Ribera beeinflußt worden sind, unterliegt keinem Zweifel. Guido Reni ebensogut wie Domenichino. Zum erstenmal hat dies Unger[1]) klar ausgesprochen. Namentlich Domenichinos Münchner Hieronymus ist ohne Riberas Radierung undenkbar. Auch auf deutsche Meister wirkte der Künstler. So schuf abgesehen von dem Autor des Münchner Hieronymus (Pinakothek 1290) Sandrart in Riberas Geist einen Seneca und einen Cato Uticensis.[2]) Über Ribera selbst urteilt der Maler in seiner Teutschen Accademie wie folgt:[3]) „wolte sein Genio keine gefällige, angenehme, sondern lieber andere schreckbare crudele Historien, alte abgelebte Körper, mit zerrümpfter Haut, bejahrte wilde angesichter, die er alle warhaft lebendig mit großen Kräften und Wirkungen ausgebildt."

[1]) Kritische Forschungen S. 165. [2]) Sandrart, Lebenslauf und Kunstwerke. Nürnberg 1675. S. 10 u. 11. [3]) Sandrart, Teutsche Accademie S. 191.

Nicht viel anders urteilte übrigens Goethes Freund, der Kunsthistoriker H. Meyer über unseren Künstler. „Michel Angelo, Merigi von Carravaggio aber und sein Schüler Joseph Ribera genannt Spagnoletto, stellten sich dem edleren Geschmack ganz entgegen und traten als entschiedene Naturalisten auf, das ist, sie ahmten die Natur, mit sinnlicher Anschauung, treu nach, doch ganz ohne Wahl der Formen noch mit bestimmter Rücksicht auf den erforderlichen Charakter ihrer Figuren zum beygelegten historischen Zweck. Die Madonnen sind gewöhnliche bloße Dirnen, das Christkind ein gemeiner Knabe, St. Joseph ein Zimmermann, der Hl. Hieronymus ein elender, runzliger Alter u. s. w.; ja, oft laden diese Künstler sogar den Verdacht auf sich, das fehlerhafte, das niedrige, dürftige und gemeine absichtlich gesucht zu haben“.[1])

Weit günstiger fährt Ribera bei R. Mengs, der in einem Brief an Ponz schreibt[2]) „E ammirabile il Ribera nell' imitazione del naturale, nella forza del chiaroscuro, nel maneggio del penello, e nel dimostrare gli accidenti del corpo, le rughe, i peli etc. Il suo stile è sempre forte; ma non giunse al Velasquez nell' intelligenza de' lumi, e dell' ombre, mancandogli la degradazione, e l'ambiente dell' aria; benchè nel colorito è di maggior forza, e brio“. Ein für jene Zeit außerordentlich feinfühliges künstlerisches Urteil.

Stirlings Ansicht[3]) „the jealous implacable Spaniard was indeed cursed with the evil eye, seeing frighful visions in the midst of sunshine and beauty“ deckt sich ziemlich mit den von ihm zitierten Worten Byrons aus dessen Don Juan.[4])

„Spagnoletto tainted
His brush with all the blood of all the sainted“.

Weit einsichtsvoller hatte geraume Zeit vorher ein anderer Engländer geurteilt, Richard Cumberland:[5])

„Some of the characters of his Baptist from Magdalens and Madonas wich I have met, are equal in grace and tenderness of expression to the best heads of Guido and Guercino.

[1]) „Winckelmann und sein Jahrhundert“ herausgeg. von Goethe 1805 in dem von Meyer bearbeiteten „Entwurf zu einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts“. S. 173. [2]) R. Mengs. „Opere“. Roma 1787. S. 308. [3]) Stirling, Annals 903. [4]) Byron, Don Juan XIII, 71. [5]) R. Cumberland, Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeenth Centuries. London 1782. I, 205.

I confess my surprize was great in discovering him in a character, wich was new and unknown to me before I went to Spain".

Viel richtiges liegt in den Worten Ungers,[1]) daß Ribera Vorwürfe behandele, „wo eine gesteigerte Anspannung des menschlichen Organismus unter den Bedingungen des moralischen und physischen Schmerzes noch mehr ans Licht stelle". Nicht gefiel ihm bei dem Künstler das angeblich übermäßig starke Betonen des Anatomischen. „Sowohl Caravaggio als auch Ribera verfallen nicht selten aus anatomischen Zwecken in den Fehler, daß sie die Haut zu gespannt und straff darstellen, weil sie es weniger mit dieser als mit der darunter befindlichen zu tun haben. Bei Guido gelangt aber alles zu seinem natürlichen Recht."[2])

Carl Justis Urteil[3]) mache als jüngstes in dieser Reihe den Beschluß: „Er der in Kenntnis und Kunst der Zeichnung kaum von einem seiner Landsleute erreicht worden ist, ist doch am größten in der tragischen Tiefe der Stimmung; freilich geht der leidenschaftliche Zug der nationalen Devotion oft bis zum Düstern und Grausamen. Aber auch der Zauber hoher Anmut fehlt nicht, wie eine farbenglühende Blume aus Felsgestein emporblüht. Er gab zuerst ein Beispiel der Verbindung des Naturalismus mit dem katholischen Geist, und darin lag eine befreiende Kraft: er hat den Malern des XVII. Jahrhunderts den nationalen Weg zu Originalität und Größe gezeigt."

3.

Einen mächtigen Einfluß hat Ribera natürlich auf die spanische Kunst ausgeübt.

Wie weit der junge Juan de Ribalta in seiner Kreuzaufrichtung (Valencia Mus. prov.) von Ribera beeinflußt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Eines aber sieht man auf den ersten Blick: dem Bild fehlt jede Tektonik im Aufbau, die Ribera den Italienern so vollkommen abgelauscht hatte.

Die Studienköpfe und Heiligenbilder des Esteban March gehen auf Ribera zurück; die flüchtigsten Arbeiten Giordanos aber er-

[1]) Unger, Kritische Forschungen S. 169. [2]) Krit. Forsch. 176. [3]) Baedekers Spanien und Portugal. LXXXIII.

scheinen sorgfältige Gemälde neben den wüsten Pinseleien des Valencianers.

Auf Pereda hat Riberas von der Trompete aufgeschreckter Hieronymus großen Eindruck gemacht, wie sein Gemälde Prado 939 beweist, auf Cerezo der Crucifixus in Vitoria; man betrachte nur seinen „Cristo de la agonia" in der sala capitular der Kathedrale von Burgos; sein „Hieronymus" im Leipziger Museum geht in allen Teilen auf Riberas Radierung B. 4. zurück.

Alonso Cano hat an allen Ecken und Enden Werke Riberas für eigne Arbeiten benutzt; so den „Reuigen Petrus" von 1621 für seinen „Johannes auf „Patmos" (Prado 667), den „Hieronymus in der Wüste" in dem Bild gleichen Inhalts (Prado 669), die „Trinität" für sein Gemälde in der Grenadiner Kathedrale usw.

Riberas „Descanso" hat Romero Juan de Sevilla für seine „Ruhe auf der Flucht" (Budapest 305) verwertet.

Vor allem aber stehen die drei bekanntesten Spanier Velasquez, Murillo, Zurbaran unter Riberas Einfluß. Zurbaran zeigt dies namentlich in dem (früher Velasquez zugewiesenen) Hirtenbild der Londoner National Gallery.

Die starke Wirkung auf Murillo ersehen wir namentlich aus den Werken der Übergangszeit zum sogenannten estilo caliente; z. B. „Familia del Pajarito" (Prado 854) beeinflußt von Riberas „Holzhackerfamilie", die Navidadbilder besonders, London, Wallace Collection 34, Prado 859, und das unlängst vom Kaiser Friedrichmuseum in Berlin erworbene Gemälde. Als Vorbild diente augenscheinlich Riberas „Hirtenanbetung" von 1640 im Escorial.

Den Einfluß auf Velasquez, der ja in persönliche Berührung mit dem Meister gekommen ist, bezeugt uns auch der alte Pacheco, des Velasquez Schwiegervater; in seiner „Arte de la Pintura"[1]) spricht er vom reinen Naturstudium, wie er es selbst verfolgt, wie es Caravaggio geübt hat, und fährt dann fort:

„Asi lo hace Jusepe de Rivera; pues sus figuras y cabezas entre todas las grandes pinturas que tiene el duque de Alcalá, parecen vivos, y los demas pintado aunque sea junto á Guido Boloñes;

[1]) Arte de la Pintura S. 15, 16.

y mi yerno que signe este camino, tambien se, ve la diferencia que hace à los demas, por tener siempre delante et natural."

So darf man denn wohl Ribera einen Mitbegründer der großen spanischen Kunst im XVII. Jahrhundert, ja einen Künder moderner Malerei überhaupt nennen. Sein Werk ist von demselben Geist erfüllt wie die Schriften seines Lieblingsheiligen Hieronymus, der in seinem Brief an Heliodor über das Eremitenleben ausgerufen hat:

> „Wie lange sollen die Häuser noch ihren Schatten auf dich werfen? Wie lange sollst du noch eingeschlossen sein in die Kerkerluft rauchiger Städte? Glaube mir, ich genieße ein Licht, das ich nicht zu schildern vermag. Wirf die Wucht des Leibes von dir und fliege aus zum reinen Glanz des Aethers!"

Exkurs I.

RIBERAS GEBURTSJAHR UND HEIMAT.

Daß Ribera in Játiba geboren ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Er selbst nennt sich auf dem Navidadbild von 1640 (Escorial) „español valenciano de la ciudad de Xativa", bezeichnet sich öfters als Setabensis (Petersburger Sebastian, Silen, Andreasmarter, Hirtenanbetung bei Weber-Hamburg), fast stets als valenciano und hispanus oder español.

Ferner wird im Taufregister der Parr. di S. Marco dei tessitori lib. V[1]) gleichfalls Játiba als seine Geburtsstadt angegeben.

Adi 9 maggio 1634 Fran^{co} Anto^{o} And^{a} Figlio di Gioseppe di Rivera della Città di Sativa nel regno di Valentia . . . ."

Damit verlieren die Angaben Dominicis[2]), der Gallipoli in Unteritalien, und Celanos[3]) der Lecce zum Geburtsort Riberas machen will, jede Bedeutung.

[1]) L. Salazar, La patria e la familia dello Spagnoletto. Nuovi documenti. Nap. Nob. III., 97 ff. [2]) Dom. III., 111. [3]) Celano. II., 99. Während Giacinto Ginna in der „Idea della storia dell' Italia letteraria" Napoli 1723 in cap. 32 gleich Celano und D. Pietro Signo rellis „Vicende della letteratura delle due Sicilie" Tom. V gleich Dominici berichtet, bezeichnet Pompeo Sarnelli im „Guida dei Forestieri" Napoli, 1685, II. Ribera als Spagnuolo, P. Bellori in der Vita des Carravaggio (1672) als Spagnuolo di Valenza, de

Wann aber Ribera geboren wurde, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Diosdado hat freilich in seinen „Osservazioni sulla patria del pittore Giuseppe de Ribera“ [1]) ein Taufzeugnis mitgeteilt, dem zufolge Ribera am 12. Januar 1588 geboren worden sei.

„A 12 de Giner any 1588 fon batizot Josef Benet fill de Llois de Ribera y de Margarita Gil foren copares berthomesi crionys notary y comare mangalida riba albero donsella filla nofre albero.“

Dieses Zeugnis nützt uns jedoch gar nichts, denn es steht fest, daß Riberas Vater mit Vornamen nicht Luis, sondern Antonio Simone oder Simone Antonio hieß.

Hauptbeweis dafür ist eine Eintragung im Register der Parr. di S. Marco zu Neapel Lib. IV Fol. 107.[2]) Wir lesen da, daß am 28. Februar 1630 als Taufpate fungierte „Gioseppe de Rivera, Figlio de Simone de Rivera de Valentia.“

Riberas ältester Sohn heißt Antonio Simone Gioseppe, sein zweiter Francesco Antonio Andrea.[3])

Dominici und seine Nachfolger geben Antonio als Vornamen des Vaters an.

Aber ganz abgesehen von diesem Vornamen trifft schon deshalb das Zeugnis nicht auf unseren Ribera zu, weil dieser sich niemals Joseph Benet nennt und auch nirgends von einem Giuseppe Benito die Rede ist.

Dieser Joseph Benito mag wohl ein Verwandter Riberas gewesen sein. Der Name Ribera war ja sehr verbreitet. Wir kennen bereits jenen Kunstfreund Juan de Ribera, Erzbischof von Valencia. Am 6. Mai 1621 vermählte sich der Admiral D. Francesco de Ribera in Neapel.[4]) D. Giulio Cesare Infantino erwähnt in seinem Buch „Lecce Sacra“ [5]) einen Antonio Ribera, castellano di Trezzo

Piles im „Abrégé de la vie des peintres“ 1699 als Spanier, der Anonymus E. D. R. in der „Nouveau voyage en Italie“ 1699 als Joseph de Ribera de Valence, ebenso Sandrart, „Teutsche Accademie“ 1683, S. 181. [1]) Antologia Romana. XXII, 334 wieder abgedruckt von Lefort Gaz. d. B.-A. II. per. XXV, 43 und von Alcahalí Diccion. Biogr., 266. Nach der Handschrift getreu wiedergegeben auf der Rückseite des Postamentes des Riberadenkmals in Játiba. [2]) Salazar a. a. O. [3]) Am 3. Juli 1602 wurde Anna, die Tochter des Simone Rivera und der Vittoria bricchi de Rivera getauft. Am 18. Juni 1605 heiratet Simone de Ribera Spagnolo Vittoria Azevedo spagnola. Sollte dies ebenfalls der Vater Jusepes sein? [4]) Salazar a. a. O. [5]) Erschienen Lecce 1633, S. 154.

e supremo comandante dell' esercito di Spagna nella Savoja e Piemonte nel 1592"; man denkt dabei unwillkürlich an Riberas Vater zumal Dominici berichtet, Riberas Vater sei spanischer Offizier gewesen[1]) („uffiziale in quel Castello" — nämlich Gallipoli; als »Adjudant" vom Castello Nuovo in Neapel sei er gestorben).

Immerhin dürfen wir wohl annehmen, daß Riberas Geburtsjahr in die zweite Hälfte der achtziger Jahre des XVI. Jahrhunderts fällt. 1616 erscheint er bereits als verheirateter Mann und fertiger Künstler.

Palomino, der zuerst von dem Riberabiographen Játiba als Geburtsort des Meisters angibt, nennt 1589 als Geburtsjahr.[2])

Daß Dominici Ribera zu einem Italiener machen will, hat ja seinen Grund; er bekommt dadurch Gelegenheit, dem verhaßten Maler den Vorwurf zu machen, die Bezeichnung español sei — kurz gesagt — nur ein übler Geschäftstrick gewesen. Jedoch liegt die Begründung aber noch tiefer. Als Ribera in die Höhe kam, beneidete man zuerst den Forestiere, den „kleinen Spanier", der den Italienern so viele Aufträge wegnahm; dann aber war man in Neapel doch stolz darauf, einen so berühmten Mann zu besitzen. Er sollte einer der ihrigen sein, eine Zierde der Neapolitaner Malerzunft.

Mit der Angabe über Riberas Geburt hängen auch die Mitteilungen Dominicis über Riberas Lehrer zusammen.[3]) Der Vater, der ihm eine gute Erziehung habe zuteil werden lassen, hätte ihn anfangs zum Kriegsdienst bestimmt, doch sei Joseph durch einen Malersohn mit der Malkunst vertraut gemacht worden und hätte sich so in sie versenkt, daß der Vater seinen ursprünglichen Plan aufgegeben und den Sohn zu Carravaggio in die Lehre getan habe. In dessen Stil hätte er einige Studienköpfe und Halbfiguren von Greisen gemalt, die von kunstverständigen Leuten gelobt worden wären. Nach Carravaggios Tod sei er mit seinem Bruder nach Rom gegangen, um Raffaels Werke zu studieren. Dominici nennt vor allem S. M. della Pace und die galleria Farnesina als die Stätten,

[1]) Dom. III, 112. [2]) Palomino, Museo Pictorico III, 310. Nach ihm R. Cumberland, Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries. London 1782. I, 197. Ebenso Orlandi im Abecedario Pittorico. Venezia 1753. S. 236. [3]) Dom. 112ff.

wo Ribera nach eigener Aussage viel gelernt habe. Als er dann den Correggio loben hörte, sei er nach Parma und Modena gegangen und habe dort in großer Begeisterung viel kopiert. „Stupendo esempio dell' esattissimo sotto in giù.“ Seine ersten Malereien in Neapel nach seiner Rückkehr seien ganz in diesem Stil gehalten gewesen. Da sei der Vater gestorben, die Familie in Not geraten, die künstlerischen Nebenbuhler dazu sehr zahlreich gewesen: Santafede, Imparato, Carracciolo u. a. Von einem dieser Maler habe er den Rat bekommen, zur Manier Carravaggios zurückzukehren, „per far colpo ed avere il suo luogo fra' valenti uomini“. Diesem Rat sei Ribera dann auch getreulich nachgekommen und mit größtem Erfolg.

Exkurs II.

(zu S. 64.)

DIE „EXTASE DER HL. MARIA MAGDALENA“ IN DER ACADEMIA DE S. FERNANDO UND IHRE NACHAHMUNGEN.

Das Gemälde muß sofort einen tiefen Eindruck gemacht haben, denn es sind mehrere höchst interessante freie Kopien nach diesem Werk erhalten. Die beste sah ich Frühjahr 1906 bei Simonetti in Rom[1]) (h. 2,50 br. 1,81 Abb. 57).

Es fällt mir außerordentlich schwer, diese hervorragende Arbeit einem andern als Ribera selbst zuzuweisen, so genial, so durchdacht ist sie in den Varianten, so vollkommen stimmt sie in der technischen Behandlung mit Riberas Werken überein. Und doch beweisen einige Anderungen, wie zu zeigen ist, daß wir es mit einer Arbeit eines Kopisten zu tun haben. Es kann dann niemand anders als Luca Giordano sein, der hier wie kein zweites Mal in Riberas Art aufgegangen wäre.

Die Frage nach dem Autor wird freilich noch etwas verwickelt durch eine andere freie Kopie im Besitz von Dr. G. Martius in Bonn, von Justi ausführlich in einem größeren Aufsatz behandelt.[2]) Diese Kopie ist jedoch von geringerer Güte.

[1]) Als Murillo verkauft 1895. Auktion der Sammlung des Principe Fondi in Rom bei Sangiorgi (im Katalog Nr. 324). [2]) Zeitschrift für Christliche Kunst, V. 1 ff.

Das römische Bild nun teilt eine Anzahl Characteristica mit dem Bonner und andere wieder mit dem Madrider Gemälde.

Wie B. so hat auch R. die große Strenge verloren. Grund in erster Linie der weichere, etwas süße Blondkopf. Jedoch wirkt R. lange nicht so sentimental wie B.: Durch den geradeaus nach oben gerichteten Blick fällt das schmachtende von B. weg. Die ganze Gestalt in R. hat eine größere Sinnlichkeit gewonnen. Das härene Gewand fehlt in B. wie in R. Nur in einen großen Mantel ist die Heilige gehüllt, der rechte Schulter und Arm freiläßt. Der harte Halskontur ist verschwunden: goldblonde Locken rieseln nun auch über die Schultern nach vorn. Die Hände, überaus zart und feingliedrig, sind betend gefaltet. Wie durchgefühlt sie sind, kann man in dem Leben der „kleinen Finger“ besonders merken.

Der Mantel ist knittriger als in M. und hat namentlich in der rechten Hälfte große Verwandschaft mit dem fliegenden Mantel Gottvaters in der „Trinität“ (Prado).

In erster Linie jedoch haben wir es bei dem Maler von R. mit einem Mann zu tun, dem das Lichtproblem die Hauptsache ist. Auf den breiten glatten Teil des Mantels fällt hellstes Licht (auch in B). Vor allem aber hat sich in B. und R. der Himmel geöffnet. Ein blendendes Licht ist ausgegossen und verbreitet sich um Magdalena wie eine Gloriole. Aus dem Lichtmeer, das seitlich von dunklen Wolken begrenzt ist, tauchen rosige Engelsköpfchen auf; im höchsten Licht nur schwach in ihren Formen mit roten Konturen angedeutet; je mehr sie aus dem Lichtkreis heraustreten, desto kräftiger sind sie modelliert.

Gegen B. sitzt in R. der Profilkopf rechts nicht mehr so häßlich über dem Mantelzipfel Magdalenens, sondern ist näher an seine Gefährten herangerückt. Auch sind die Wolken viel feiner behandelt und besser abgetönt. Von schroffen Absätzen gegen das Licht ist hier keine Spur mehr. Die Englein der unteren Region sind viel gründlicher durchmodelliert als in M. Der Engel in der Ecke ganz links unten, nach dem sein Gespiele über ihm sein rechtes Ärmchen ausstreckt — in B. noch vorhanden — fehlt in R. Es war eine etwas unglückliche Figur, nur begründet als der eine Endpunkt der Hauptdiagonale, geeignet



Phot. Simonetti

Abb. 57 DIE EXTASE DER HL. MARIA MAGDALENA
Rom Sign. Simonetti



Phot Anderson

Abb. 58 MURILLO? DIE BÜSSENDE MAGDALENA
Madrid Prado

die Illusion des sich von der Erde lösenden, hinaufschwingenden zu verstärken. Das Weglassen ist vom ästhetischen Standpunkt aus sehr wohl verständlich. Aber nun wird die Armbewegung des Gefährten ganz unbegreiflich. Dies ist der Hauptpunkt, der den Verdacht einer Kopistenarbeit aufkommen läßt.

Vorzüglich ist aber, daß der Mund dieses sich nach unten beugenden Putto, der in M. und B. häßlich von einem Engelsflügel verdeckt wurde, in R. nun sichtbar ist, ebenso wie ein großer Teil der Kinnpartie. Der nach rechts folgende Engel hat das rechte Füßchen etwas mehr gehoben. Der Engel, der in M. das Salbgefäß hält, trägt in B. und R. den Totenkopf. Die Ärmchen dieses Putto in R. besonders gut durchmodelliert. Der Engel mit der Geißel — diese in B. und R. etwas anders behandelt als in M. — wird in den unteren Extremitäten mehr von der Wolke umspült; auch ist er etwas weiter hinaufgerückt, so daß seine Rechte etwas den Mantel Magdalenens überschneidet. (In B. dieser Engel höchst liederlich behandelt!) Der Putto darüber — in M. mit dem Totenkopf — hält in B. und R. das Salbgefäß. Der Putto daneben in R. nicht mehr betend wie in M. und B., sondern sein eines Händchen ruht auf der einen Wolke. Der Abstand der beiden letztgenannten Engel vom Mantel der Magdalena ist kleiner, da der Mantel verbreitert worden ist. Auch bei all diesen Englein ist die Verteilung von Licht und Schatten viel feiner nuanciert als in M.

Die Landschaft, in B. ganz verschwommen, in R. mit großer Liebe behandelt; das Gebirg in der Form gegen M. bestimmter; auch erstreckt sich der Küstensaum hier über die ganze Breite des Bildes, während in M. links das offene Meer zu sehen ist. Echt Riberesk wirkt auch der Baumstumpf mit seinen beiden Zweigen.

Das Incarnat leicht rötlich, das ganze mit feinhaarigem Pinsel gemalt.

Daß R. in jeder Hinsicht die reifste Fassung ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Eine Mittelstellung nimmt das Bonner Bild ein. Vielleicht sind beide Arbeiten im Atelier Riberas entstanden. R. ist ohne B. nicht gut zu denken. Nicht ausgeschlossen ist, daß wir in R. eine Kopie vor uns haben nach einem Original Riberas, das dann um 1642 entstanden wäre, in der Blütezeit des Lichtmalers, des Schöpfers der Dresdener Hl. Agnes.

Gegen Ribera als Autor von R. spricht, wie gesagt, abgesehen von dem weggelassenen Engel vor allem der weichliche Kopf.

Höchst seltsam nun, daß dieser Kopf wie auch die Arme der Heiligen in der „büßenden Magdalena“ Prado 857 Abb. 58 genau wiederkehren. Man teilte früher dieses Bild Murillo zu und setzte das pastos, nicht mit feinhaarigem Pinsel gemalte Werk in die Übergangszeit zum letzten Stil, dem estilo vaporoso.[1])

Nun wurden Bedenken geäußert und vor allem hat Justi die Ansicht vertreten, daß Ribera der Maler des Bildes sei; Farbgebung und Technik beweise das. Dies ist aber nie und nimmer der Fall. Vor allem ist, wie gesagt, das Bild gar nicht mit dem feinhaarigen Pinsel Riberas gemalt, man sehe nur einmal die Gewandung daraufhin an. Die Malweise ist echteste Murilloart. Ebenso auch die Farbgebung; das Gemälde ist ganz in Murillos Weise auf ein feines Grau und ein von Rosa bis in tiefe Tinten gehendes Rot abgestimmt. Auch diesen Heiligenschein wird man bei Riberaschen Werken vergeblich suchen. Jedoch auch für Murillo einigermaßen befremdlich ist das etwas schwammige, schwappige Fleisch der schönen Sünderin. Der Maler dieses Magdalenenbildes ist unstreitig von dem römischen Gemälde abhängig. Er ist jedoch durchweg weniger edel, in der Körperbildung, wie im Gesichtsausdruck (der Mund!) Sollte am Ende Alonso Cano der Autor des Madrider Gemäldes sein?

Schließlich sei noch das Bildchen Prado 2187 (h. 1.90, br. 1.20) erwähnt, das gleichfalls eine Variante des Madrider Accademiebildes ist. Mit Recht wird es als „Sevillaner Schule“ bezeichnet; alles ist weicher, lieblicher, freudiger. Auch hier Wechsel von Totenkopf und Salbgefäß, der kleine Engel links unten vorhanden, auf Magdalenens Mantel der große Lichtstreifen; wieder ein Beweis für die Richtigkeit der oben ausgesprochenen Vermutung, daß eine nun verloren gegangene Originalreplik des Academiebildes mit einigen wesentlichen Varianten vorhanden gewesen sein muß. Magdalena kniet hier auf einer Wolkenkugel, die aus kleinen Engelsköpfchen gebildet wird. Große Engel tragen den Ball. Von

[1]) Der „Hiob“ in der Gallerie zu Parma gehört wie dieses Bild in Murillos Kreis und hat mit Ribera nichts zu tun.

oben dringt ein großer Lichtstrahl herab und Scharen von Engeln stürzen der Heiligen mit Blumen und Kränzen entgegen. Unten dunkle Berglandschaft mit Blick aufs Meer. Rechts ein Wartturm. Hier erst wird Justis Wort, von dem Bonner Bild mit einiger Übertreibung gesagt, zur vollen Wahrheit „Das Bild der Extase der Einsiedlerin hat sich in das der Verklärung gewandelt, eine Apotheose der Magdalena."

Exkurs III.

ZUR ENTSTEHUNG DER „APOSTELCOMMUNION" IN S. MARTINO.

In den von Faraglia mitgeteilten Documenten lesen wir folgendes:

„Il quadro grande del Choro fu datto a fare a Gioseppe de Ribera l'anno 1638, del V. P. D. Gio. Battista Pisante, Priore in quel tempo, insieme con li quadri delli profeti posti sopre le Capelle della chiesa, quali haveva cominciati e ricevuto in conto in tre partite ducati 200 — e poi la seguente videlicet. A 4 de maggio 1638 al detto Ribera in cunto ut supra et in particulare per Caparra del quadro grande che fà per il nostro Choro duc. 100.

l'Anno 1651 rihavutosi alquanto delle sue infermità fè instanza voler finire il quadro, al quale ne anco se ci pensava ne inclinava ma per le relazione del signor Domenico Gargiulo pittore, e Gennaro Monte quali asserivano che erano più di ducati 300 in mano del detto Ribera in cunto di detto quadro, si diede orecchia à farlo finire più per non perdere li detti denari, che per haver il quadro da lui già caduto assai dalla sua virtù e forza per le sue lunghe infermità, per rispetto delle quali lui si sforzò assai, come soleva dire per far vedere al Mondo ch'era vivo e non morte; e ciò faceva con gusto grande per ricuperare la sua estinta fama.

Ha ricevuto in cunto di detto quadro dalli 15 de febbraro 1651 per tutto li 6 de settembre seguente ducati 780 — che uniti con li sopradetti ducati 1365 — fanno la summa de ducati 2145 et ha consignato il quadro del quale pretende fuor d'ogni ragione

prezzo esorbitante, ne vuol star a raggione, mentre il Monasterio intende pagarlo Conforme ha pagato l'altre opere sue di meglior Conditione, e valore, e come si ha fatto pagare da estranei, che saria Cento ducati la figura intiera e cinquanta la mezza figura „dal che non deve uscire senza nota di biasmo, e di Tiranno con un Monasterio dalquale ha ricevuto molte cortesie, e sempre l'ha ritrovato pronto nelle sue occurrenze, e si può dire che l'a fatto reviviscere con farli fare detto quadro dopo le sue infermità .... lo quadro grande se stima per otto figure da esperti senza passione che sariano ducati 800 — ad ogni modo se li donano altri ducati 100 — di più che sono ducati 900. Ducati 2060.

Ne ha ricevuto come appare dalli conti de Procuratori 2145 ha ricevuto in più ducati 85."

Der ganze den Meister als Mensch und Künstler herabsetzende Ton dieses Schreibens erklärt sich sehr einfach daraus, daß die Mönche nicht den hohen Preis bezahlen wollten. Ribera selbst starb über der Sache. Seine Söhne jedoch ließen nicht von den Mönchen ab. Sie beschweren sich am 12. Dezember 1652 beim Nuntius, weil für das große Gemälde nicht der volle Preis bezahlt worden wäre. In der Erwiderung der Mönche, in der auch der Profeten Moses und Elias mit 100 Ducaten Erwähnung getan wird, heißt es, Ribera habe für das große Gemälde 985 Ducaten erhalten. Es seien nur 8, nicht 13 vollständige Figuren. Jedoch behalten die Erben, unter denen auch ‚D. Caterina Azzolini loro madre' genannt wird, Recht, wie aus einem Schriftstück vom 9. Juli 1655 hervorgeht. Die Cena wird mit 1300 Ducaten angesetzt und ihnen eine Restsumme von 210 Ducaten ausgezahlt.

Exkurs IV.

DER „ORLANDO MUERTO" IN DER LONDONER NATIONAL GALLERY.

In der Londoner Nationalgallerie hängt unter den spanischen Gemälden ein eigenartiges Bild, „El Orlando muerto", der tote Roland genannt. (Nr. 741. Leinw. h. 3 ft. 5 in., br. 5 ft. 5 in.)

Ein junger Krieger in grauer Kleidung, mit Brustpanzer und

Armschienen gewappnet, liegt am Boden ganz ausgestreckt auf seinem Rücken. Die Augen des bartlosen, rotbraungelockten Mannes sind geschlossen, seine rechte Hand ruht auf der Brust, seine Linke greift nach dem Degen, von dem man jedoch nur den Korb sieht. Ist die Klinge abgebrochen oder liegt der Krieger auf ihr? Dies ist nicht zu entscheiden. Die Gestalt ist ziemlich stark verkürzt, Kopf und linker Arm sind uns am nächsten, der rechte Arm wie der rechte Fuß verschwinden fast ganz. Über den Füßen des Toten hängt an einem Ast ein Öllämpchen mit schwälendem Docht: es ist am Erlöschen. Der Ast geht von einem Gestrüpp auf dem Felsen rechts aus. Ganz rechts sind zwei Felsplatten erkenntlich. Versperren sie den Eingang zu einer Höhle? Zu Häupten des Toten ein Schädel, links im Vordergrund gleichfalls ein Totenkopf und Knochen. Wir befinden uns scheinbar im Gebirg auf einer Anhöhe. Schwarze Wolken jagen über den Himmel, dessen Blau an einigen Stellen durchbricht. Gegen den Horizont zu wird es heller: der Tag beginnt.

Das Bild, das aus der Sammlung Pourtales stammt, ist schon mehrfach beschrieben worden.[1]) Zuletzt von Carl Justi in der ersten Auflage seines Velasquez.[2])

Der tote Roland. Justi fiel es auf, daß keine Wunde zu sehen ist. Grade dieser Umstand aber beweist, daß das Bild von einem Maler herrührt, der die spanische Fassung der Rolandsage genau kannte. Nach der spanischen Version war nämlich Roland nur mit der Spitze einer Stecknadel an der Sohle des linken Fußes verwundbar, weshalb ihn Bernardo del Carpio in seinen Armen vom Boden erhob und ihn so, wie Herkules den Antäus, erwürgte.[3])

Mit Recht meint Justi, daß es mit Velasquez gar nichts zu tun hat. Wer aber ist sein Autor? Mit feinem Verständnis kommt er auf die Neapolitaner Schule des Seicento. Jedoch welchem Meister das Werk zuzuschreiben ist, vermag er nicht mit Bestimmtheit zu sagen. An Mattia Preti erinnert ihn der grünliche Ton der Lichter im Fleisch, doch sei die Zeichnung für ihn zu straff

[1]) Paul Mantz, La Gallerie Pourtalès. Gaz. d. Beaux-Arts 1865. Curtis, Velasquez and Murillo Nr. 26. [2]) Carl Justi, „Velasquez und sein Jahrhundert". Bonn 1888. II. 85. [3]) vergl. u. a. Cervantes, Don Quijote II, 1. Cap. 32.

und fein; an Salvator Rosa und seinen „Hl. Wilhelm“ die düstere Idee des einsamen Ritters, doch sei das Gemälde in vieler Beziehung zu gut für diesen Meister; an Ribera endlich die diagonale Lage mit dem Haupt nach vorn (Justi dachte wohl vor allem an den „Adonis“), der alte schiefe Baum, die Landschaft, jedoch sei die Malerei für Spagnoletto zu dünn.

Die letzte Bemerkung ist nicht ganz richtig, wohl aber ist die Technik der Hauptpunkt und Grund, weshalb es auch mir unmöglich ist, das Gemälde, wie es uns jetzt vor Augen steht, für ein völlig eigenhändiges Werk des Meisters zu halten.

Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Direktion der Nationalgallerie konnte ich das Bild aufs eingehendste untersuchen und fand als größte Schwierigkeit für die Autorbestimmung, daß das Bild zwei verschiedene Techniken aufweist. Kopf, Strümpfe, Schuhe sowie der Grund sind mit dem Riberesken, modellierend geführten feinhaarigen Pinsel gemalt, das andere dagegen, in erster Linie die Hände und Rüstung in ganz anderer breiterer Manier. Daß diese zweite Hand die eines späteren Restaurators ist, scheint mir ausgeschlossen zu sein. Der Kopf mit den wirren in größere Partien zusammengenommenen Locken erinnert in der Wiedergabe stark an den Apollonkopf auf dem Gambazoporträt. In der Komposition zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem „Traum Jakobs“: zur schwachen Hauptdiagonale die entgegenwirkende Schräge des Astes. Eine stärkende Vertikale mangelt fast ganz, nur die jetzt fast unsichtbar gewordene Silhouette der Höhle oder Berglehne wirkt etwas stützend. Der grünliche Lichtton im Fleisch, den Justi für Preti in Anspruch nimmt, findet sich auch bei Riberaschen Werken: Apoll (Apoll und Marsyas), Christus der Pietà von S. Martino z. B.

Auch mir erscheint das Gemälde als ganzes für Rosa zu gut, doch halte ich es keineswegs für ausgeschlossen, daß er das Bild vollendete, welches der Meister vielleicht in seinen letzten Lebensjahren begonnen hatte, dessen Fertigstellung jedoch die lange Krankheit und schließlich der Tod verhinderte. Rosa war ja Schüler des Spaniers und wie nahe er ihm anfangs gestanden hat, zeigt vor allem seine „Ruhe auf der Flucht“ bei Earl of Ellesmere (Bridgewaterhouse).

Doch mag er oder ein anderer an der Arbeit beteiligt sein, das Werk geht sicher in seiner Anlage und mit der spanischen Fassung der Rolandsage auf Ribera zurück, ist vielleicht unter seinen Augen vollendet worden, wofür namentlich die Sorgfalt der Ausführung spricht. Ein junger Schüler kann diesen verkürzten Körper, ein Meisterstück der Zeichenkunst, nicht auf die Leinwand gebracht haben.

Vielleicht sah das Bild in der ersten Anlage anders aus; ich glaube ganz rechts in der Felspartie Leitersprossen erkennen zu können, doch ist dieser Teil zu sehr gedunkelt, als daß sich genaueres feststellen ließe.

DATIERTE WERKE RIBERAS.

1621. Hieronymus (Radierung).
Reuiger Petrus (Radierung).

1622. Männerkopf mit Binde im Haar. (Radierung).
Ohrstudien (Radierung).

1624. Bartholomäusmarter (Radierung).
Hl. Hieronymus (Radierung).

1626. Silen. Neapel, Museo Nazionale.
Hieronymus. Petersburg, Eremitage.
Extase der hl. Magdalena. Madrid, Ac. S. Fernando.
Hieronymus (Zeichnung). Florenz, Uffizien.

1628. Hl. Sebastian. Petersburg, Eremitage.
Silen (Radierung).
Andreasmarter. Budapest, Nationalmuseum.
Büßender Eremit. (Zeichn.) Florenz, Uffizien (London, Brit. Museum).

1629. Hl. Hieronymus. Rom, Pal. Doria.

1630. Bartholomäusmarter. Madrid, Prado.
Archimedes. Madrid, Prado.
Apostel Matthäus. Verschollen.

1631. Maddalena Ventura. Madrid, Duque de Lerma.
Hl. Rochus. Madrid, Prado.
Jacobus der Ältere. Madrid, Prado.
Philosoph. Wien, Fürst Liechtenstein (privat).

1632. Ixion. Madrid, Prado.
Der blinde Bildhauer Gambazo. Madrid, Prado.

1634. Jacob, Labans Herde hütend. Escorial.
Evangelist Matthäus. Solothurn.
Messe Gregors. Amiens.

1635. Concepcion. Salamanca, Agustinas Recoletas.
Heraklit und Demokrit. Genua, Pal. Durazzo.

1636. Hl. Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Anaxagoras. Wien, Fürst Liechtenstein (privat).
Vision des hl. Antonius. Madrid, Ac. S. Fernando.
Kampf weiblicher Gladiatoren. Madrid, Prado.

1637. Isaak segnet Jacob. Madrid, Prado.
Hl. Petrus. Vitoria, Disputacion provincial.
Hl. Paulus. Vitoria, Disputacion provincial.
Hl. Hieronymus. Murcia, Mus. prov.
Hl. Onuphrius. Petersburg, Eremitage.
Diogenes. Dresden.
Diogenes. Wien, Fürst Liechtenstein (privat).
Philosoph. Wien, Fürst Liechtenstein (privat).
Philosoph. Wien, Fürst Liechtenstein (privat).
Philosoph. Wien, Fürst Liechtenstein (privat).
Venus und Adonis. Rom, Gal. Nazionale.
Apoll und Marsyas. Neapel, Museo Nazionale Brüssel, Museum.
Pietà. Neapel, S. Martino.

1638. Mater dolorosa. Cassel.
Hl. Hieronymus. Madrid, D. Luis de Navas.
Ein spanischer Edelknabe mit seinem Schutzheiligen. Schwerin, Mus.

Porträt eines maestro al cembalo. Rom, Comte Gregoire Stroganoff.

und ff. Die 12 Propheten. Neapel, S. Martino.

Moses. Neapel, S. Martino.

Elias. Neapel, S. Martino.

1639. Zimmermannsfamilie. Toledo, Mus.

Befreiung Petri. Madrid, Prado.

Madonna mit Kind. Früher Neapel, Ducca di Bovino.

1640. Vision des Hl. Antonius. Escorial.

Hirtenanbetung. Escorial.

S. Franciscus von Paula. Früher Pau.

Hl. Hieronymus. Mailand, Gal. Crespi.

Bettler. Früher Nicolás de Azara.

1641. Hl. Agnes. Dresden.

Hl. Maria Eyptiaca. Montpellier.

1642. Hl. Magdalena. Murcia, Gal. Estor.

Befreiung Petri. Dresden.

Franciscus auf den Dornen. Dresden.

Hl. Procop. Früher Lord Dudley.

1643. Verlobung der Hl. Katharina. London, Earl of Northbrook.

Hl. Franziscus. Florenz, Pal. Pitti.

Cruzifixus. Vitoria, Disput. prov.

Hirtenanbetung. Valencia Kathedrale.

1644. Grablegung Christi. Neapel, Cav. d'Angelo.

Kopf Johannes d. T. Madrid, Acc. S. Fernando.

Hl. Hieronymus. Madrid, Prado.

St. Diego. Toledo Catedral.

1646. Januariuswunder. Neapel, Dom Cap. del. Tesoro.

Concepcion. Madrid, Kloster S. Isabella.

Jacobs Taum. Madrid, Prado.

1647. Hl. Andreas. Madrid, Prado.

Der Hohepriester Simeon mit dem Jesusknäblein. Marquis of Bristol. Ickworth bei Bury St. Edmunds.

1648. D. Juan de Austria (Radierung).

1649. Paulus Eremit. Madrid, Prado.

1650. Hirtenanbetung. Paris, Louvre.

Johannes der Täufer. London, Apsleyhouse.

1651. Hl. Sebastian. Neapel, Museo Nazionale.

Hl. Hieronymus in Medidation. Neapel, Museo Nazionale.

Hl. Hieronymus. Petersburg, Ermitage.

Apostelcommunion (vollendet). Neapel, S. Martino.

1652. Klumpfuß. Paris, Louvre.

Hl. Hieronymus. Madrid, Prado.

ORIGINALGEMÄLDE JUSEPE DE RIBERAS.[1]

SPANIEN.

MADRID.

Museo del Prado.

955 Christus
956 Petrus
957 Paulus
958 Andreas
961 Philippus
962 Jacobus d. Ä.
963 Bartholomäus
964 Thomas (= Judas Thaddäus?)
965 Thomas
967 Matthäus
968 Simon
971 Jacobus d. J.
969 Simon
972 Matthäus
973 Andreas
*974 Jacobus d. Ä.
*959 Andreas
976 Andreas
975 Petrus
978 Simon
979 Joseph mit dem Jesusknaben
981 Reuige Magdalena
*982 Jacobsleiter
*983 Jacob von Isaak gesegnet
985 Paulus Erem.
*987 Petri Befreiung
*988 Frauenkampf
*989 Bartholomäusmarter
990 Hl. Dreieinigkeit
992 Augustin
993 Sebastian
*994 Hieronymus von 1644
*996 Hieronymus von 1652
997 Maria Egyptiaca
977 Bartholomäus
980 Reuige Magdalena
999 Johannes der Täufer
998 Extase des Hl. Franciscus
*1000 Hl. Rochus
1001 Hl. Rochus
1002 Hl. Christophorus
*1005 Ixion
1004 Prometheus
*1003 Gambazo
1006 Hl. Eremit
1007 Ein Anacoret
1008 Ein Philosoph
1009 Ein Philosoph
*1010 Archimedes
1011 Eine Frau } aus dem verloren gegangenen Gemälde „Triumph des Bacchus“.
1012 Bacchuspriester }

ACADEMIA DE S. FERNANDO.

*Extase der Hl. Magdalena.
*Vision des Hl. Antonius von Padua.
Ecce homo.
*Kopf Johannis d.T. auf einer Schüssel.
Hl. Hieronymus.

DUQUE DE LERMA.

*Porträt der Maddalena Ventura.

D. LUIS DE NAVAS.

*Hl. Hieronymus.

KLOSTER S. ISABELLA.

*Concepcion.

(Früher DUQUE DE OSUNA.
Hl. Hieronymus.)

ESCORIAL.

*339 Anbetung der Hirten.
*Vision des Hl. Antonius von Padua.
*Jacob, Labans Herde hütend.
*Befreiung Petri.
Der Gnadenstuhl in den Wolken.

MURCIA.

Museo prov.

*Hl. Hieronymus.

[1]) Die mit einem * versehenen Gemälde sind signiert. Alle Gemälde, soweit nichts anderes angegeben, auf Leinwand.

Galerie Estor.
*Hl. Magdalena.

OSUNA.
Colegiata.
Kreuzigungsgruppe.

SALAMANCA.
Kirche der Agustinas Recoletas.
* Concepcion.
Maria mit Antonius u. Augustin.
Hl. Januarius.
Pietà.
Geburt Christi.

SANLUCAR.
Palast des Herzogs von Montpensier (früher Palazzo Santelmo in Sevilla).
Cato Uticensis.

TOLEDO.
Museo.
* Hl. Familie.
Catedral.
* St. Diego.

VALENCIA.
Seo. Sacristei.
* Anbetung der Hirten.

VITORIA.
Disputacion provincial.
* Petrus.
* Paulus.
* Cruzifixus.

ITALIEN.

FLORENZ.
Pal. Pitti.
* Hl. Franciscus.

GENUA.
Pal. Durazzo.
* Heraclit und Democrit.

MAILAND.
Gal. Crespi.
* Hl. Hieronymus.
Brera.
Hl. Hieronymus.

NEAPEL.
Dom. Cap. del Tesoro.
* Der hl. Januarius geht unversehrt aus dem Feuerofen hervor. (Schiefer).
Gesù.
3 Bilder aus dem Leben des Hl. Ignatius.
S. Martino.
Kirche.
* 12 Propheten (* Noah).
Moses.
Elias.
* Communion der Apostel.
Cap. del Tesoro.
* Pietà.
Museo Nazionale
* Silen.
* Apoll und Marsyas.
* S. Bruno empfängt die Ordensregeln. (Kupfer).
* Hieronymus in Medidation.
* Hieronymus die Posaune vernehmend.
* Hl. Sebastian.
Pal. Reale.
Vision des Hl. Bruno.
Cav. d'Angelo.
* Grablegung Christi.
Früher Ducca di Bovino.
* Maria mit Kind.

PARMA.
S. Andrea.
Hl. Martin.

ROM.
Gal. Nazionale.
* Venus und Adonis.
Gal. Doria.
* Hl. Hieronymus.
Früher bei Sign. Simonetti.
* Geograph.
* Archimedes.
Graf Stroganoff.
* Porträt eines maëstro al cembalo.

TURIN.
* Hl. Hieronymus.

DEUTSCHLAND.

BERLIN.

Kaiser-Friedrich-Museum.

*Hl. Sebastian.

CASSEL.

*Mater dolorosa.

DRESDEN.

*Diogenes.

*Paulus Eremit.

*Befreiung Petri.

*Franciscus auf den Dornen.

*Hl. Agnes.

Hl. Andreas.

HAMBURG.

Sammlung Weber.

*Anbetung der Hirten.

SCHWERIN.

*Ein spanischer Edelknabe mit seinem Schutzheiligen.

RUSSLAND.

PETERSBURG.

Eremitage.

*334. Hl. Onuphrius.

*331. Hl. Sebastian.

*333. Hl. Hieronymus.

332. Hl. Hieronymus.

FRANKREICH.

AMIENS.

*Die Messe des hl. Gregor.

MONTPELLIER.

*Maria Egyptiaca.

PARIS.

Louvre.

*Paulus Eremit.

*Anbetung der Hirten.

*Klumpfuß.

Baron Léon de Bussières.

*Hl. Hieronymus.

Früher in PAU.

*Hl. Franciscus von Paula.

ÖSTERREICH.

WIEN.

K. K. Gemäldegalerie.

Christus und die Schriftgelehrten.

Fürst Liechtenstein[1]).

*Anaxagoras.

*Archimedes.

*Diogenes.

*Philosoph.

*Philosoph.

*Philosoph.

UNGARN.

BUDAPEST.

*Marter des hl. Andreas.

BELGIEN.

BRÜSSEL.

*Marsyasschindung.

SCHWEIZ.

SOLOTHURN.

*Evang. Matthäus.

ENGLAND.

Marquis of Bristol.

Ickworth bei Bury St. Edmunds.

*Der Hohepriester Simeon mit dem Jesusknäblein.

Earl of Northbrook, London.

*Verlobung der hl. Katharina.

Duke of Wellington, Apsleyhouse.

*Johannes d. T.

Früher Lord Dudley.

*Hl. Procop.

1) Diese Gemälde befinden sich seit geraumer Zeit nicht mehr in der Galerie. Eine Nachprüfung war mir nicht möglich. Mit diesen Gemälden entfernt wurden noch eine „Allegorie auf die Zeit", die gleichfalls Ribera zugewiesen war. Die Gemälde sollen jetzt auf verschiedene Schlösser des Fürsten verteilt sein.

VERSCHOLLEN.

CÓRDOBA.

Kapuzinerkloster.

Ruhe auf der Flucht.

MADRID.

Nonnen des hl. Pascual.

Concepcion.

Taufe Christi.

Sebastiansmarter.

Hl. Eremit.

S. Thomas.

Cruzifixus.

Academia de S. Fernando.

Hirtenanbetung.

Ildelfonso.

Laokoon.

Buonretiro.

Sisyphus.

Tantalus.

Nicolás de Azarra.

* Bettler.

SALAMANCA.

Kirche der Agustinas.

Porträt des Grafen Monterey und das seiner Schwester Donna Marg. Fonseca.

PARIS.

1875 in Paris versteigert:

Paulus Eremit.

(Albarran).

Concepcion.

(Angebl. aus Montereykloster a. d. Bes. des Marqués de Salamanca).

Sammlung Louis-Philippe.

Kampf des Herkules mit dem Kentaur.

PAU.

Franz von Paula.

Porträt eines span. Vicekönigs.

NEAPEL[1]).

Cap. del Pal. Reale.

Concepcion.

Madonna mit Kind, früher bei Ducca di Bovino.

ROM.

Hl. Hieronymus aus S. Maria Maggiore.

Gal. Borghese.

St. Stanislaus Kostka mit dem Jesusknaben auf dem Arm.[2])

Hieronymus früher bei Duque de Osuna.

Paulus. Onuphrius, früher bei Lord Dudley.

1) A. Nap. Nob. VII. 73.

Sammlung des principe di Scilla. Register vom 7. Februar 1853:

Due quadri originali di Giuseppe Rivera, detto lo Spagnoletto, uno rappresentante S. Francesco d'Assissi con la cornice nera a tre ordini d'oro di palmi 3 e 2 e l'altro di S. Maria Egiziaca con la cornice nera a tre ordini d'oro di palmi 4 e 3.

Nap. Nob. VII. 95.

Vicente della Quadreria di Capodimonte nel 1799:

Li quadri scelti per la Repubblica francesa sono li seguenti: . . . .

28. Mezza Figura di una Vecchia, che pesa l'oro, dello Spagnoletto.

29. Mezza Figura di un Vecchio dello stesso Nap. Nob. VII, 183.

Sammlung des Hauses Marulli Neapel 1825: Duca Don Sebastiauo erhielt bei der Teilung nach des Vaters Tod . . . . 12. due filosofi del Ribera duc. 120.

B. Von den im Eisenmannschen Katalog verzeichneten Neapolitaner Gemälden waren ferner nicht mehr auffindbar: Princ. di Fondi Franz v. Assisi; Ma onna Hbfg. — Princ. Gaet. Filangieri Kopf Johann. d. Täufers. — Princ. di Castelcicala Hieronymus Hbfg. — Com. Carafa di Noia Apostel. Philosoph. — Franc. Siciliani Anachoret Hbfg. — Onorato de'Medici Apostel Hbfg.

2) Anfangs der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts verkauft. Cicerone II. 3, 951 h.

ZWEIFELHAFT.

SPANIEN.

MADRID.

Ac. S. Fern.

Grablegung bez. 1645.

Prado.

970. Judas Thaddäus.

ESCORIAL.

Onuphrius.

Franciscus.

Hieronymus.

441. Anbetung der Hirten.

PALMA DE MALLORCA.

Marques de Vivot Conde de Perelada.

Versuchung des hl. Antonius bez. 1642.

VALENCIA.

Mus. Prov.

S. Teresa.

271. Studienkopf.

ITALIEN.

NEAPEL.

Ducca di Miranda.

Magdalena.

Principessa dei Fondi.

Christus unter den Schriftgelehrten.

ROM.

Vatican. Pinakothek.

Lorenzmarter.

TURIN.

Homer.

FLORENZ.

Pitti.

Porträt des Simone Paganucci.

FRANKREICH..

GRENOBLE.

Bartholomäusmarter.

NANCY.

Taufe Christi.

PARIS.

Louvre.

Maria mit Kind.

ROUEN.

Der barmherzige Samariter.

ENGLAND (und Irland).

DUBLIN.

Onuphrius.

LONDON[1]).

Nat. Gallerie.

Pietà.

Die Berufung Mosis. (?)

RUSSLAND.

PETERSBURG[2]).

Eremitage.

336. Der hl. Francesco de Paula.

337. Hl. Lucia.

1) Nicht nachprüfen konnte ich von englischen Bildern:

Alton Tower.

Christus.

Selbstporträt.

Burleighhouse.

Ruhe auf der Flucht.

Wrotham Park Lord Enfield.

Ungläub. Thomas.

Miss Maguire.

Christus an d. Säule.

Chatsworth.

Paulus.

Grosvenorgallerie.

Diogenes.

Dr. E. Pick.

Italienerin.

Lord Yarborough.

Petrus. (Waagen Kw. II. 202).

Earl Spencer.

Carl Borromäus im Gebet.

(Manchester Exhib. of Art Treasures 1857. No. 369).

Mr. Anderson, Newcastle. Jesmond Cottage.

Simeon und Jacobus d. J.

2) Waagen erwähnt S. 434 seines Buches über die Petersburger Gemäldesammlungen im Besitz der Herren J. N. von Tchelistcheff von Riberas Hand „Archimed und ein alter Philosoph. Gegenstücke. Sehr energisch aufgefaßt und ebenso meisterlich als fleißig durchgeführt.“

KOPIEN.

SPANIEN.

CADIZ Mus.

Beweinung.

CÓRDOBA Mus.

Ruhe auf der Flucht.

GRANADA.

Catedral Altar Jesus Nazareno.

Vision des hl. Antonius von Padua.
Paulus Erem. in der Höhle.
Lorenzmarter.
Ruhe auf der Flucht.

MADRID.

Prado.

966. Ap. Thomas.
986. Beweinung.
Onuphrius.

S. Isabella.

Hirtenanbetung.

Kgl. Palast.

D. Juan de Austria II.

Conde de Sallent.

Philosoph.

ESCORIAL.

Beweinung.
Hieronymus.

PALMA DE MALLORCA.

D. Felipe Villalonga.

Andreas.
Ruhe auf der Flucht.

Marqués de Palmer.

Jacob mit Labans Heerde.

D. Ramón Marotó.

Philosoph.

PUERTO S. MARIA.

„Holzhackerfamilie".

SEVILLA.

D. López Cepero.

Jacobs Traum.
Hirtenanbetung.

VALENCIA.

Mus.

Sebastian.
Onuphrius.
Reuiger Petrus.
Paulus Erem.
Hirtenanbetung.

VALLADOLID.

Mus.

Reuiger Petrus.

Cathedr.

Apostelcyclus.

ITALIEN.

FLORENZ.

Uffizien.

Selbstporträt.

NEAPEL.

Principe di Casapesenna.

Bartholomäusmarter.

S. Filippo Neri.

Hl. Andreas.

S. Francesco Xaverio.

Vision des Hl. Antonius von Padua.

Früher Ducca di Bovino.

Franziscus von Paula.

ROM.

S. M. Maggiore.

Hl. Hieronymus.

Pal. Rospigliosi.

Bartholomäusmarter.

TURIN.

Paulus Eremit.

DEUTSCHLAND.

BERLIN.

K. Friedrichmuseum.

Bartholomäusmarter.

DRESDEN.

Lorenzmarter.
Jacob mit Labans Heerde.

HAMBURG.
Galerie Weber.
Hl. Andreas.

MÜNCHEN.
Alte Pinakothek.
Hl. Bartholomäus.

WIESBADEN.
„Holzhackerfamilie".

ÖSTERREICH.

WIEN.
Graf Czernin.
Isaaksegen.
Graf Harrach.
Hl. Joseph.

UNGARN.

BUDAPEST.
Hl. Sebastian.

FRANKREICH.

DIJON.
Bartholomäusmarter.
Hieronymus.

MARSEILLE.
Hl. Joseph.

NARBONNE.
Hl. Andreas.

PARIS. Louvre.
1722. Grablegung.

DÄNEMARK.

KOPENHAGEN.
Hl. Onuphrius.

SCHWEDEN.

STOCKHOLM.
Bartholomäusmarter.

ENGLAND.

LONDON.
Bridgewater Galerie.
Christus und die Schriftgelehrten.
Earl of Derby.
Jacob mit Labans Heerde.

HAMPTON COURT.
Bartholomäusmarter.

SCHULBILDER, NACHAHMUNGEN.

SPANIEN.

BARCELONA,
Mus.
Bartholomäusmarter.

CADIZ.
Mus.
Hieronymus.
Maria Egyptiaca.
Reuiger Petrus.
Bartholomäusmarter.

CUENCA.
Findelhaus.
Reuiger Petrus.

GRANADA.
Catedral.
Joseph mit Jesusknäblein.
Hl. Franz. von Paula.
Magdalena (Al. Cano).

MADRID.
Prado.
960. Johannes Evang.
984. Concepcio Immaculata.
991. Bartholomäusmarter.
M. Hernando.
Bartholomäusmarter.
Conde de Sallent.
Apostel.

ESCORIAL.
441. Hirtenanbetung.
Onuphrius.
Philosoph.

OSUNA.
Colegiata.
Hieronymus.
Sebastian.
Petrus.
Bartholomäusmarter.

PALMA DE MALLORCA.
Marqués de la Cénia.
2 Philosophen.
2 Apostel.
D. Felipe Villalonga.
Reuig. Petrus.
D. Ramón Marotó.
13 Philosophen.

TOLEDO.
Mus.
Reuiger Petrus.

VALENCIA.
S. Andrés.
Hl. Andreas.
Bartholomäusmarter.

ENGLAND (Irland).

DUBLIN.
Hl. Joseph.

EDINBURGH.
Philosoph.

Sir John Nelthorpe Scawby Lincolnshire.
Reuiger Petrus.
E. Molyneux
Petrus.
Früher Lord Dudley.
Petrus.
John Grant of Kilgraston.
Petrus.

LONDON.
National Gallerie.
„Orlando muerto".
Alton Tower.
Archimedes.
Hampton Court.
Der jugendl. Johannes d. T. i. d. Wüste.
Philosoph.
Cobhamhall Lord Darnley.
Heraklit.
Demokrit.
Früher Mr. Nesbit.
Demokrit.
Herzog v. Sutherland (Stafford House).
Heraklit.
Christus in Emmaus.

RICHMOND.
Sir Fred. Cook. Bart. (Daugthyhouse).
Hieronymus, die Posaune vernehmend.
Hl. Petrus.
Ein Apostel.

FRANKREICH.

AVIGNON.
Petrus auf den Wellen.

BORDEAUX.
Philosophenversammlung.
Hieronymusdisputacion.

CHERBOURG.
Reuiger Petrus.

LILLE.
Hieronymus.

LYON.
Reuiger Petrus.

MONTPELLIER.
Apostelkopf.

PARIS.
Louvre.
4 Philosophen.
Beweinung.

DEUTSCHLAND.

AUGSBURG.
Hl. Sebastian.
Frauenporträt.

BERLIN.
K. Friedrichmuseum.
Hieronymus.
Sammlung Carstanjen.
Paulus Erem.
Frau Direktor Kocherthaler.
Apostelkopf.
Prof. Ludwig Knaus.
Der barmherzige Samariter.

BONN.
Dr. Martius.
Extase der hl. Magdalena.

CHEMNITZ.
Bartholomäusmarter.

CÖLN.
Sebastian.

DRESDEN.
Mus.
691. Männliches Porträt.
Kunstakademie.
Schüler und Lehrer.

FULDA.
A. Gies.
Apostel.

LEIPZIG.
Reuiger Petrus.

MÜNCHEN.
Kreuzabnahme des Andreas.
Tod Senecas.
Hieronymus.
Onuphrius.
„Höckerfrau".
Mönch.
Archimedes.
Reuiger Petrus.
Bartholomäusmarter.
Henker mit Kopf, Joh. d. Täuf.

OLDENBURG.
Grablegung.

STUTTGART.
Hieronymus.

ITALIEN.

FLORENZ.
Uffizien.
Hieronymus.
Pal. Pitti.
Bartholomäusmarter.
Pal. Corsini.
Andreasmarter.
Zwei Gelehrte am Studiertisch.

NEAPEL.
Ducca di Marianella.
10 Apostel.
Früher Dueea di Bovino.
Franziscus.
S. Filippo Neri.
Jaeobus.
Ecce Homo.
Museum.
Studienkopf.

PARMA.
12 Apostel.

PORTO D'ANZIO.
Princ. Borghese (Villa Doria).
Reuiger Petrus.

ROM.

Gal. Nazionale.

Philosoph.

Gal. Doria Pamphili.

297. Hieronymus.

Principe Doria.

Hagar und Ismael.

Sign. Simonetti.

Extase der hl. Magdalena.

Accad. S. Lucca.

Hieronymusdisputacion.

VENEDIG.

Academia.

Bartholomäusmarter.

ÖSTERREICH.

WIEN.

K. K. Museum.

Kreuztragung.

Philosoph.

Archimedes.

Reuiger Petrus.

Fürst Liechtenstein.

Kreuzigung Petri.

Hieronymus.

Graf Czernin.

Philosoph.

Graf Harrach.

Hieronymus.

Bartholomäus.

Apostelkopf.

Concepcion.

Bartholomäusmarter.

UNGARN.

BUDAPEST.

Philosoph.

HOLLAND.

AMSTERDAM.

Die Eitelkeit.

SCHWEDEN.

STOCKHOLM.

Paulus Eremit.

RUSSLAND.

PETERSBURG.

Eremitage.

338 Philosoph.

330 Sebastian.

HANDZEICHNUNGEN.

CORDOBA.

Simson und Delila. Rötel.

Der Erzengel Michael einen Verdammten in die Hölle jagend. Rötel.

FLORENZ.

Uffizien.

Hieronymus (1386) Rötel.

*Büßender Heiliger (Hieronymus? 2192 *F*). Rötel.

Büßende Magdalena. Rötel.

LONDON.

Brit. Mus.

*Büßender Heiliger. Rötel. [cf. Uffizien 2192 *F*].

OXFORD.

Christ Church. Collect. Guise.[1]) Alte Frau. Rötel.

ZWEIFELHAFT.

DRESDEN.

Hieronymus. Fed. und Röt.

PARIS LOUVRE.

Studie zu einem Marsyas? Rötel.

Alle andern Ribera zugewiesenen Zeichnungen in Florenz, Frankfurt, Leipzig, London, Mailand, München, Neapel, Paris, Wien — in der überwiegenden Mehrzahl Federzeichnungen — gehören nicht dem Meister an.

Nachtrag.

Zu S. 49 aus B. 17 zwei Ohren kopiert. Unterschrift Gioseppe de riuera spanuolo fecc a bolino.

B. 15—17 sind für das B. XVI. p. 288. 2) erwähnte Blatt der 1636 in Venedig erschienenen Zeichenschule des Palma giovane benutzt.

[1]) Diese sehr breit behandelte Studie, wohl aus der späteren Zeit des Meisters, ist mir nur aus der Abbildung im IV. Bd. von Sidney Colvins „Selected Drawings from old masters". Oxford 1905 bekannt, bez. rechts oben Joseph á Ribera hisp.

Kunstgeschichtliche Monographien

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Eiu Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8., XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildgn. in Autotypie. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

Fortsetzung siehe nächste Seite.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICIGRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav, 128 Seiten mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen im Text und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav, 78 Seiten mit 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Im elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav, 149 Seiten mit 80 Abbildungen in Lichtdruck auf 69 Tafeln; davon eine farbig. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav, 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 14 Tafeln und im Text. In elegantem Leinwandband. Preis 18 Mark.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwickelungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav, 250 Seiten Text mit 25 Abbildungen in Lichtdruck auf 23 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mark.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätsgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav, ca. 176 Seiten Text mit 35 Abbildungen in Lichtdruck auf 34 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch unbestimmt.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav, ca. 192 Seiten Text mit 59 Abbildungen in Lichtdruck auf 43 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch unbestimmt.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

